



Une redéfinition de la métaphoricité à l'oral: Mise en place d'outils d'analyse par une approche de corpus contrastive

Gilles Sylvain Cloiseau,

► To cite this version:

Gilles Sylvain Cloiseau,. Une redéfinition de la métaphoricité à l'oral: Mise en place d'outils d'analyse par une approche de corpus contrastive . Linguistique. Université Orléans, 2007. Français. NNT : 2007ORLE1088 . tel-01276764

HAL Id: tel-01276764

<https://hal.science/tel-01276764>

Submitted on 20 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



TOME1

UNIVERSITE D'ORLEANS

THESE PRESENTEE A L'UNIVERSITE D'ORLEANS

POUR OBTENIR LE GRADE DE

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE D'ORLEANS

Discipline : Linguistique

PAR

CLOISEAU Gilles

**Titre de la Thèse : Une redéfinition de la métaphoricité à l'oral:
Mise en place d'outils d'analyse par une approche de corpus contrastive.**

Soutenue le : 10 décembre 2007

MEMBRES DU JURY

-Ms Lorenza MONDADA

professeur de linguistique à
l'Université Lumière Lyon 2

- Ms Natalie Kübler

Professeur à l'Université
Paris 7

- M. Gabriel Bergounioux

Professeur à l'Université
d'Orléans

- M. Jean Paul Régis

Professeur à l'Université
François Rabelais de Tours

- M. Thomas Pughe

Professeur à l'Université
d'Orléans

Une redéfinition de la métaphoricité à l'oral:

**Mise en place d'outils d'analyse par une approche de
corpus contrastive.**

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont tout d'abord à Gabriel BERGOUNIOUX pour m'avoir soutenu lors mes excursions dans toutes ces nouvelles contrées linguistiques, un long voyage au cours duquel il a souvent su m'aiguiller sur la bonne voie. De plus, il m'a été salutaire que mon directeur de thèse n'ait jamais cessé d'afficher une confiance en mon travail même quand la mienne était à bout de souffle.

Je remercie aussi les membres du jury, mon co-directeur Jean Paul REGIS et Tom PUGHE de l'honneur qu'ils me font en s'intéressant à ce travail. J'attendrai donc avec un intérêt mis à vif ces derniers temps leur regard critique, et leur conseils.

A ceux qui ont accepté d'être rapporteurs de ce travail, j'adresse tout particulièrement mes remerciements car je crois avoir compris à en constater les traces de leurs activités que leur temps est très précieux, merci donc, de tout mon cœur à Natalie KÜBLER et Lorenza MONDADA de me consacrer ce temps.

Je ne peux oublier de remercier ici Elizabeth JOLIVET qui m'a toujours soutenu et alimenté en documentation, et à qui je dois d'ailleurs d'avoir rejoint les rangs de la linguistique. Merci à tous les amis qui m'ont soutenu moralement, à mes collègues qui m'ont supporté.

Et puis un merci à Lydie et Thomas qui ont réussi à me faire franchir les dernières étapes de ce travail par leur gentillesse, leur bonne humeur, et leur conversation stimulante.

Pour finir je dois remercier tout particulièrement ceux qui sont à l'origine de ce travail, et qui m'ont fourni un mapping culturel d'une richesse que je ne cesserai jamais d'apprécier, et qui m'ont aussi soutenu par leur confiance, thanks Dad, merci Maman.

SOMMAIRE

TOME 1

SOMMAIRE.....	4
LISTE DES ABREVIATIONS	13
GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES	13
INTRODUCTION.....	14
Avant-propos	14
0.1 Une conception de la métaphore adaptée à l'oral spontané	16
0.2 L'étude contrastive de cette inscription de la métaphore dans l'énoncé oral a amené à développer les points suivants :.....	17
0.3 L'importance de la prosodie comme fil conducteur de l'étude contrastive de corpus... ..	18
0.4 Etablissement de paramètres prosodiques interlangues	19
0.5 Une conception génétique de l'utilisation de la métaphore	20
PREMIERE PARTIE :.....	22
METAPHORE ET CORPUS ORAL :	22
CADRE ET ETAT DE LA QUESTION	22
1.1 Limitations	23
1-2 Corpus oral : nécessité d'analyse selon une approche informationnelle et prosodique	26
1.2.1 Les différents niveaux d'analyse	26
1.2.2 Topic focus et métaphore vive. Notion de saillance	27
1.3 La métaphore, en passant par Paul Ricoeur et les cognitivistes	27
1.3.1 Figure et Catachrèse	28
1.3.2 Métaphore et discours	29
1.3.3 Métaphore et pragmatique.....	29
1.3.4 Métaphore et Sémantique : de Max Black à George Lakoff.....	30
1.3.5 La nouvelle rhétorique.....	30
1.3.6 L'espace de la figure	32
1.3.7 Métaphore et cognition.....	34
1-4 Une définition de la métaphoricité	35
Introduction	35
1.4.1 Conclusion et définition adoptée	36
1-5 Métaphore et corpus- Stratégies d'approche de la métaphore à base de corpus	36
1.5.1 Extraction des métaphores d'un corpus	37
1.5.2 Recherche manuelle	37
1.5.3 Recherche de lexique lié au domaine source des métaphores.....	38
1.5.4 Recherche par lexique du domaine cible.....	38
1.5.5 Les autres méthodes : Recherche par marqueurs métaphoriques.....	39
1.5.6 Extraction de corpus annotés en fonction de domaines (champs) sémantiques.....	39
1.5.7 Résultats obtenus par méthodes de corpus	39
1.5.8 Certains termes sont plus propices à devenir métaphoriques que d'autres	40
1.5.9 Certaines métaphores sont plus métaphoriques que d'autres	40
1.6 Propriétés textuelles contrastives des cartographies conceptuelles (conceptual mappings).....	41
1.7 Etudes inter-langue (contrastive) et diachronique à base de corpus	41

1.8 Corpus Oral : Motivation et obligation	42
1.8.1 Une spécificité des métaphores vives de l'oral	42
1.8.2 Tropes et prosodie	42
1.8.3 Prosodie et contraintes d'une étude de corpus d'oral spontané.....	42
DEUXIEME PARTIE.....	44
NATURE DU CORPUS :	44
SES LIMITES ET SES AXES D'ANALYSE	44
Introduction : Le corpus de référence.....	45
2.1 Qualité et spécificité du corpus : Ce corpus oral n'est pas un corpus, mais une piste de lancement d'outil de corpus	46
2-2 Les locuteurs et la prise d'enregistrements	48
2-3 La collecte des données/ Les interviews et interactions locuteur—allocutaire	49
2.4 Choix des deux langues : Une proximité qui autorise la comparaison	52
2.4.1 Le problème des faux-amis	52
2.4.2 La métaphore comme processus de genèse par mutation	53
2.4.3 Les problèmes de traductibilité entre le français et l'anglais	54
2.5 Les niveaux d'analyse du corpus et ses limites.....	54
2.6 Choix de l'oral pour l'étude et marqueurs des métaphores à l'oral : Une conception génétique de l'énoncé.....	56
2.6.1 Marqueurs de l'écrit	56
2.6.2 Oralité : langue en mouvement en instance de fabrication	57
2.6.3 Motifs de discours produisant des métaphores : la métaphore comme mutation....	58
2.7 L'importance de la topique générale des interviews : La musique	58
Théorie inférentielle et pragmatique (blends) : vers un consensus	59
TROISIEME CHAPITRE.....	61
METHODE D'ANALYSE DU CORPUS.....	61
3.1 Problèmes méthodologiques de l'analyse de métaphores dans un corpus d'entretien sur la musique	62
3.1.1 Un modèle préexistant.....	62
3.1.2 Les étapes de Steen revues et corrigées	63
3.2 Critérisation des EMs : Délimitation sur l'axe paradigmatic et syntagmatic.....	66
3.2.1 La délimitation des unités propres à l'oral	68
3.2.2 L'axe paradigmatic.....	69
3.2.3 L'axe paradigmatic.....	70
3.3 Méthode de dépistage de métaphores par étiquetage LSA.....	71
3.3.1 Avantage lié à la nature du corpus et à l'étiquetage LSA	71
3.3.2 Avantage lié à l'étiquetage intégrale du corpus	72
3.4 Méthodes de délimitation sur l'axe syntagmatic : Utilisation des unités maximales et des motifs de discours potentiellement métaphoriques—marqueurs, pauses, schémas intonatifs.....	72
Introduction : les motifs de discours produisant des métaphores : Marqueurs de métaphores et collocations	72
3.4.1 Les pauses	74
3.4.2 Répétitions, mots avortés	75
3.4.3 Marqueurs.....	76
3.4.4 Hésitations sur la morphologie.....	77
3.4.5 Schémas prosodiques des métaphores : Une touche finale et essentielle à la délimitation des métaphores vives	77
3.4.6 Conclusion sur les éléments du bundle métaphorique	78

3.5 Conception linguistico-génétique des EMs	79
3.5.1 Pauses, répétitions, et marqueurs : nature des séquences non codantes directement à l'oral	79
3.5.2 Les différents marqueurs vus sous un angle linguistico-génétique à partir d'un exemple	80
3.5.3 Motifs de discours produisant des métaphores : la métaphore comme mutation....	83
3.6 Métaphore et comparaison : délimitation des figures à répertorier.....	84
Introduction	84
3.6.1 Limites syntagmatiques floues entre les deux phénomènes.....	84
3.6.2 Similarité des marqueurs de métaphores et de comparaison.....	85
3.6.3 Prosodie des métaphores et des comparaisons	86
3.6.4 Conclusions sur la différence entre comparaison et métaphore	87
3.7 Etiquettes et balises	88
3.7.1 Introduction : Etablissement d'une structure XML à partir des fichiers Trs produits par le logiciel Transcriber selon les critères de délimitation des EMs.....	88
3.7.2 Attributs XML envisagés	88
3.7.3 Remaniement des fichier XML Transcriber avec un étiqueteur morphosyntaxique	90
3.7.3.1 Choix de l'étiqueteur Morphosyntaxique.....	91
3.7.3.2 Les étiqueteurs simples du style Tree Tagger, fonctionnant selon des structures « en arbre » ou des principes de grammaire chomskienne :.....	92
3.7.3.3 Choix de l'étiqueteur et étendue du balisage.....	93
3.7.3.4 Etendue de l'étiquetage	93
3.7.3.5 méthode adoptée pour l'étiquetage du corpus complet.....	94
3.7.3.6 Marche à suivre pour le balisage.....	95
3.7.3.7 L'étiquetage par Treetagger suivi d'une vérification	96
3.7.3.8 Transformation des étiquettes en balises xml	97
3.7.4 Insertion de l'attribut LSA : Coefficient de proximité sémantique.....	99
3.7.4.1 Efficacité du site LSA pour la détection de métaphoricité.....	100
3.7.4.2 Essai de calcul des coefficients en opposant chaque terme du corpus avec un texte composé des têtes de liste par ordre de fréquence	101
3.7.4.3 Essai de calcul des coefficients en opposant chaque terme du corpus avec un texte représentatif du corpus et avec le concept de musique seul	102
Conclusion.....	103
3.7.5 Efficacité des coefficients LSA à donner un indice sur la métaphoricité à l'oral .	104
3.7.5.1 Un exemple de vérification de l'efficacité des coefficients LSA pour le dépistage des collocations régulières dans le cadre de la musique	105
3.7.5.2 Etablissement des Fiches de Style en fonctions des résultats	107
3.8 Extraction et classement des EMs	109
3.8.1 Classements effectués à partir des repérages manuels	109
3.8.2 Fichier obtenu par traitement xslt.....	111
3.8.3 Tableaux dérivés spécialisés	113
QUATRIEME PARTIE.....	116
RESULTATS : ANALYSE CONTRASTIVE	116
DE LA GESTION DE L'INFORMATION	116
DANS LES ENONCES METAPHORIQUES	116
4.1 Cadre théorique de l'analyse contrastive des structures récurrentes présentes dans les énoncés métaphoriques à l'oral	117

4.1.1 Introduction- La structure des énoncés métaphoriques : Stratégie d'analyse structurale découlant de la nature des textes	117
4.1.2 Notations et Définitions	118
4.1.3 Notions liées à la nature des énoncés sélectionné	119
4.1.4 Notations pour décrire les stratégies de construction métaphorique	121
4.1.5 Cadre théorique et choix terminologiques : La théorie de l'information et le concept d'information.....	123
4.1.6 Structure communicative et production métaphorique à l'oral	130
4.1.7 Les fonctions de la communication dans le cadre de l'étude :.....	132
La fonction référentielle	132
4.1.8 Communication orale et métaphore	135
4.1.9 Concept de thème/rhème. Halliday M.A.K.....	138
4.1.10 Carences du système hallidayen.....	139
4.1.11 Le système pour l'analyse de la structure informationnelle des phrases de Knud Lambrecht.....	139
4.1.12 Notions de topicalisation et de focalisation.....	139
4.1.13 Terminologie retenue pour exprimer le connu et l'inconnu.....	142
4.2 Structure informationnelle et prosodie	142
4.2.1 Matériel utilisé pour les analyses prosodiques : La numérisation du son et le logiciel Praat.....	142
4.2.1.1 La numérisation du son. Le transfert des données	143
4.2.1.2 La fréquence d'échantillonnage et la résolution	143
4.2.1.3 Présentation des fonctions de Praat	143
4.2.1.4 L'exploitation des représentations du signal sonore numérisé fournies par Praat	146
4.2.1.5 Le son, sa délimitation par rapport à la syllabe.....	146
4.2.2 Enoncé, prosodie et représentations : Les différentes écoles	147
4.2.3 La prosodie et la théorie de l'information	150
4.2.4 L'accentuation dans l'intonation : indicateur syntaxique ou sémantico-pragmatique ?	153
4.2.5 Ecoles et notations - Première partie : l'intonation de l'anglais.....	156
4.2.5.1 Pierrehumbert et la théorie autosegmentale métrique	157
4.2.5.2 Les autres modèles et leurs apports.....	162
4.2.6 Les différentes écoles et notations – L'intonation du français.....	164
4.2.7 Les différences entre l'intonation du français et de l'anglais britannique à prendre en compte dans l'analyse prosodique des EMs	171
4.2.8 Accent et focus, l'enseignement de l'américain et des études de Xu.....	173
4.2.9 Conclusion sur le tour d'horizon des modèles intonatifs du français de l'anglais britannique et de l'anglais américain.....	176
4.3 Topic focus, métaphorisation et prosodie	177
4.3.1 Le couple Teneur/véhicule comme sous-catégorie de Topic/focus	177
4.3.2 Prosodie et métaphore vive.	178
<i>Exemple d'éclairage donné par la structure informationnelle et la prosodie sur le degré de vivacité des métaphores en anglais</i>	<i>180</i>
4.3.3 Un exemple de contraste franco-anglais tiré du corpus	183
<i>Exemple d'analyse de « therapeutic » dans une optique topic/focus en anglais :</i>	<i>184</i>
<i>Exemple de métaphore présente dans les deux langues et réalisée avec des contours qui diffèrent de l'intonème de focus simple.....</i>	<i>185</i>
4.3.4 Conclusion sur structure informationnelle prosodie et métaphore vive.....	186

4.3.5 Focus et 'oral spontané', dans quelle mesure les motifs prosodiques du corpus sont-ils affectés par son genre	187
4.3.6 Etablissement d'un motif prosodique provisoire CMV (contours métaphoriques vifs) pour l'observation des différentes structures informationnelles hébergeant les EMVs	190
CINQUIEME PARTIE :	197
ANALYSE DES DIFFERENTES STRUCTURES INFORMATIONNELLES DANS LE CORPUS :	197
5.1 L'importance de la présence de la copule dans les énoncés du corpus: être et ne pas être	198
5.2 Les structures en [it's + SN]et [c'est + SN]	199
Introduction	199
Référence du pronom c'/it.....	199
5.2.1 Observation des réalisations de [it's +SN]	200
5.2.2 Courbes Intonation + Intensité. Schéma prosodique complet.....	210
5.2.3 Conclusion sur les effets de focus et de métaphorisation sur les schémas d'alignement de F ₀ dans les structures [It's + NP]	214
5.2.4 Résultats pour les métaphores à droite de 'c'est' en français :	215
Introduction	215
5.2.5 Analyse de la spécificité des métaphores produites au sein de la structure en [c'est+ SN]	216
5.2.6 Schéma prosodique des foyers métaphoriques situés à droite de la copule [c'est]220	
5.2.7 Détermination des têtes de métaphore vives par l'observation des contours prosodiques dans la structure [c' + copule + SN (attribut)]	224
5.2.8 Conclusion pour les occurrences à droite de la copule « c'est ».....	231
5.3 Constructions présentatives et existentielles du type [there is/il y a]	232
5.3.1 Les présentatives à sujet notionnel non post-modifié en anglais :	233
5.3.2 Les présentatives à sujet notionnel non post-modifié en français :.....	242
5.3.3 Conclusions sur les présentatives à sujet notionnel non post-modifié.....	248
5.3.4 Les structures présentatives complexes (clivées).....	249
5.3.5 Conclusions sur les présentatives complexes.....	258
5.4 Les structures [SN + To be/être + SN]	259
5.4.1 Les structures simples [SN suj + être/to be + SNatt]	259
5.4.2 Les structures disloquées.....	267
5.4.3 Vivacité des métaphores au sein des structures [SN + copule + SN] simples et disloquées	271
5.4.4 Conclusions sur l'observation contrastive des EMs générés par la structure [SN+ Copule + SN].....	280
5.5 Les structures assertives du type [SN + Prédicat]	284
Introduction	284
5.5.1 Classification des structures assertives selon le type d'événement.....	286
5.5.2 / [It /ça ('that' ou autre anaphorique global) + Prédicat].....	287
5.5.3 Commentaires suscités par l'observation des structures utilisant l'anaphorique it/c' et un verbe lexical	289
5.5.4 [Sujet inanimé + Prédicat].....	290
5.5.5 [Sujet animé + Prédicat]	291
5.5.6 Degré de vivacité métaphorique et typographie prosodique	295
5.5.7 Conclusions sur les assertives en français et en anglais.....	310
<u>TOME 2</u>	
SIXIEME PARTIE	314

TENTATIVE DE DEGAGEMENT DU SENS DE LA PROSODIE DES ENONCES METAPHORIQUE A PARTIR DE DONNEES CONTRASTIVES D'ORAL SPONTANE : VERS UN MODELE GENETIQUE

.....	314
Introduction. Focus et emphase.....	315
6.1 Le concept de prosodie-sens en linguistique contrastive	316
6.1.1 Vers une théorie universelle sens-prosodie	316
6.1.2 Yi Xu et la réalisation parallèle de proéminence : Quelle influence sur les rapports prosodie-sens ?	317
6.1.3 La réalisation en parallèle du focus restreint (narrow focus) avec d'autres proéminences.....	318
6.2 Les émotions et le langage : arrière plan.....	321
Introduction	321
6.2.1 Arrière-plan théorique de la psychologie des émotions	322
6.2.2 Les émotions selon Darwin	323
6.2.3 Freud et la métaphysique analytique	324
6.2.4 La perspective cognitiviste.....	325
6.2.5 Introduction à l'étude scientifique contemporaine de l'expression des émotions.....	325
6.2.6 Les SEC de Scherer.....	326
6.2.7 L'intégration des codes prosodiques	327
6.3 Le modèle émotion-prosodie-sens mis en place par Olivier Piot et sa pertinence par rapport à l'étude des métaphores vives à l'oral.....	327
6.3.1 Le concept de saillance. Réception d'un signal sonore et interprétation d'un sens	327
6.3.2 Reconnaissance du terme et du sens	329
6.3.3 Maturité et visions du monde	330
6.3.4 La maturité	330
6.3.5 Evaluation de la maturité du locuteur L	332
6.3.6 Evaluation de la maturité correspondant à l'ignorance de A	332
6.3.7 Saillance et maturité	335
6.3.8 Première conclusion sur la maturité	337
6.3.9 Le tonus	338
6.3.10 Le concept de champs	340
6.3.11 Le tonus lié à l'"emphase".....	341
6.3.12 Conclusions sur le tonus.....	341
6.3.13 Synthèse des deux composantes de la maturité et du tonus dans les CMV	341
6.3.14 Conclusions sur maturité et tonus	342
6.4 Interprétation des EMs par les paramètres sélectionnés.....	343
6.4.1 Application : Etude de cas contrastés.....	343
6.4.2 Explication de la classification des EMs par les concepts de tonus et de maturité	346
6.5 Conclusion sur l'analyse des CMV	348
Introduction	348
6.5.1 Spécificité des emphases CMV	349
6.5.2 Cohérence du modèle choisi pour les motifs prosodiques des EMs avec les théories existantes	351
6.5.3 Vérification à partir de corpus de référence	352
Extrait de France Musique et bbc Radio2	352
6.6 Un modèle génétique pour le dépistage des métaphores en corpus. Réajustement de l'ensemble de paramètres de critérisation des métaphores à l'oral.....	353

Introduction	353
Une analyse diachronique de la métaphore	354
6.6.1 Modélisation possible du métaphorème	355
6.6.1.1 Aspect linguistique général	355
6.6.1.2 Force sémantique.....	355
6.6.1.3 Force affective.....	356
6.6.1.4 La force pragmatique.....	357
6.6.1.5 Explications	357
6.6.2 Modélisation du métaphorème : importance relative des différents éléments du bundle, vers la conception d'un formalisme plus génétique que mathématique.....	358
6.6.3 Modèle de genèse métaphorique génétique	360
SEPTIEME PARTIE	364
ANALYSE CONTRASTIVE MORPHOSYNTAXIQUE DES NOYAUX METAPHORIQUES.....	364
7.1 Introduction	365
7.1.1 morphosyntaxe et structure informationnelle.....	365
7.1.2 Les conclusions de l'observation informationnelle portant sur la morphosyntaxe.....	367
7.1.3 Importance de la morphologie dans le cadre de la traduction (manuelle et automatique).....	368
7.2 Analyse distributionnelle morphosyntaxique.....	370
7.2.1 Structures utilisant la copule être/tobe [It(ce)/SN/there(il y a) + Copule être/to be (ou avoir) + SN (+Rel)]	370
7.2.2 Structures assertives et autres.....	372
7.2.3 Du lexème au lemme: une opération motivée par la nature de la métaphorisation	375
7.2.4 Les grandes catégories d'hésitations morphosyntaxiques.....	376
7.2.5 Les noms, leur affixes et leurs déterminants	377
7.3 Analyse morphosyntaxique des données.....	378
7.3.1 Les groupes nominaux	378
7.3.1.2 Les déterminants	380
7.3.1.3 La mise en parallèle phase1/2 et forme libre/forme figée	383
7.3.1.4 Le nombre des noms dans les expressions imagées	384
7.3.1.5 Les dérivations	385
7.3.1.6 Les modifieurs.....	385
7.3.1.7 Complémentation et la position actantielle des noms	386
7.3.2 Les adjectifs.....	387
7.3.3 Les noyaux métaphoriques verbaux	391
7.3.4 Les particules adverbiales et prépositionnelles en anglais et en français.....	395
Conclusion sur l'observation morphosyntaxique contrastive : une étape de d'encodage entre sens et message.....	398
HUITIEME PARTIE.....	400
DES STRUCTURES MORPHOSYNTAXIQUE AUX STRUCTURES SEMANTIQUES: EBAUCHES DE CARTOGRAPHIES DE TRADUCTION.....	400
8.1 Introduction : Oral et traduction, les problèmes posés par la métaphore. Traduction et mutation.....	401
8.1.1 Difficulté intrinsèque de traduction de la métaphore vive	401
8.1.2 Traduction des métaphores vives à l'aide de corpus oraux.....	402
8.2 Tentative de classement de l'ensemble des métaphores de création par domaines sémantiques, groupement des sèmes en catégories	403
Introduction	404

8.2.1 Le concept de mapping et de ‘topic map’	405
8.2.2 Etablissement de l’ensemble des concepts sémantiques implicites : Itinéraire/directions, contenant, langage, pénétration du corps.....	405
8.2.3 Détails et exemples des six catégories de vecteurs métaphoriques.....	409
.....	414
8.2.4 Conclusions sur la délimitations des mappings ou vecteurs métaphoriques.....	416
8.3 Un cas de métaphore liminaire : la musique est une langue verbale.....	416
8.3.1 le mapping cognitif [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE]	416
Introduction	416
8.3.1.1 La musique est-elle une langue ou un langage?	416
8.3.1.2 Aspects et propriétés du concept de langue verbale utilisé dans les EMs.....	419
8.3.1.3 La déclinaison des propriétés structurelles de la langue :	420
8.3.1.4 La déclinaison des propriétés fonctionnelles de la langue :	420
8.3.1.5 Paramètres prosodiques en anglais.....	422
8.3.1.6 Paramètres prosodiques en français	425
8.3.1.7 Conclusions sur l’observation des paramètres prosodiques et du métaphorème pour le mapping [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE]	427
8.3.1.8 Propriétés structurelles des blends déjà sous-jacents dans [la musique est une langue]	430
8.3.2 Concepts radialement liés aux mapping MUSIQUE-LANGUE	431
8.3.2.1 Etude de cas, “when you think of music you can like think of elements” Le modèle cognitif de l’eau	434
8.3.2.2 Etude de cas, « c' est que chacun se nourrit de l' autre et euh se soutient aussi hein »	438
8.4 La musique est une construction : un carrefour de cartographie entre langue et spatialité	438
8.5 Nature et organisation des mappings	443
8.5.1 Un mapping organisé autour de la structure ON/SUR.....	443
8.5.2 Mise au point sur la définition des mappings conceptuels entrant en jeu dans les métaphores du corpus.....	447
8.5.3 Nature des mappings conceptuels	448
8.5.4 Mappings conceptuel et Image-schématique	450
8.6 Un cas de mapping métaphorique phrasal plus innovant [LA MUSIQUE TRAVERSE LA BARRIERE CORPORELLE][LA MUSIQUE/LE MUSICIEN EST UN CONTAINER]	450
8.6.1 Le concept de CONTAINER et ses liens avec celui de TRAJECTOIRE dans les scénarii conceptuels de la musique. Vers une théorie sémantique morphodynamique	450
8.6.1.1 Les EM représentant un lien simple entre deux corps- containers.....	454
8.6.1.2 Dans le deuxième cas de figure, le corps musical est un container.....	462
8.6.1.3 Le corps-container comme receptacle sensible-association spiritualité/spatialité	467
8.6.1.4 Conclusions sur le corps et la musique comme containers	472
8.7 Une étude de cas de métaphores contrastées dans les deux langues : [LA MUSIQUE EST UNE TRAJECTOIRE]	474
Introduction	474
8.7.1 Motion et émotion	475
8.7.2 Les différents types de procès et d’états en relation avec le concept de mouvement	475
8.7.3 Trajecteur, trajectoire et topos.....	476
8.7.4 Résultats pour le mapping [la musique est une trajectoire] en français	478

8.7.5 Résultats pour le mapping [la musique est un véhicule] en français	481
8.7.6 Résultats pour le mapping [la musique est une trajectoire] en anglais	484
8.7.7 Conclusions sur les mappings mis en jeu dans les deux langues dans le cadre des métaphores spatiales et directionnelles	489
8.8 Conclusions sur l'analyse des mappings conceptuels en jeu dans les énoncés métaphoriques	492
8.8.1 Distance conceptuelle émotion et déplacement.....	493
8.8.2 Ancrage culturel d'un mapping conceptuel central : Le paysage sonore— soundscape	494
8.9 Discussion : mapping conceptuel et traduction.....	497
8.9.1 Cartographie conceptuelle des représentations musicales.....	497
Représentation schématique des mappings	498
8.9.2 La traduction des métaphores dans une perspective conceptuelle : ébauche d'une cartographie de traduction des métaphores	500
8.9.3 Une problématique rarement abordée	500
Une dichotomie métaphore lexicale/métaphore vive	501
Transpositions morphosyntaxiques	501
8.9.4 Nécessité d'une carte conceptuelle inter-culturelle pondérée pour la traduction des métaphores conceptuelles de la musique.....	501
8.9.5 Les approches actuelles de la traduction des métaphores	501
8.9.6 L'approche cognitive de la traduction des métaphores	504
8.9.7 Corpus oral et traduction	505
8.9.8 Un cas de figure : Lâcher/let it out	505
NEUVIEME PARTIE.....	507
PISTES ET CONCLUSION.....	507
9.1 Intérêt du corpus.....	508
9.2 Redéfinition du métaphorème	508
9.3 Un outil spécifique à l'oral : la mise en place et l'utilisation de motifs prosodiques comme marqueurs de phores.....	509
9.4 Affinage d'un outil d'extraction d'EM de corpus : l'utilisation de calculs de distance sémantique entre l'élément observé et le topique	510
9.5 Nouvelles voies d'observation des mappings conceptuels ouvertes par l'analyse de la vivacité métaphorique liée à l'observation des données prosodiques.....	510
9.6 Une conception génétique des innovations lexicales amorcées par la métaphore. Pistes de recherche ouvertes par les outils.....	515
9.7 Eclairage de la dichotomie structure génotypique/ phénotypique sur la traduction.....	519
TABLE DES FIGURES.....	520
TABLE DES GRAPHES	527
TABLE DES TABLEAUX	527
BIBLIOGRAPHIE.....	531
ANNEXES	543
Annexe 1 Tableaux racine en français	543
Annexe 2 Tableaux racine en anglais.....	564
Annexe 5 Fiche de style de base permettant la recherche de terme par leur coefficient sémantique et leur catégorie morphosyntaxique et insérant une boucle de façon à « balayer » en amont et en aval	609

LISTE DES ABREVIATIONS

EM: énoncé métaphorique
 IS : Image schématique (image-schéma)
 XML : Extended markup language
 XSLT : Extended Stylesheet language transformation
 LSA: Analyse sémantique latente
 PR : Phrase rythmique

GLOSSAIRE DES TERMES TECHNIQUES

Accent focus: accent qui, correspond à l'émergence du mot accentué sur $L() \cap L(A())$ (Piot 2002), c'est-à-dire l'intersection des représentations du monde de L(locuteur), et de celles de A(allocutaire) selon L (vu par L).

Métaphorème : Convergence de marqueurs qui déclenchent, installent et signalent l'opération métaphorique dans le discours oral.

Scripter : Etablir un texte écrit tentant de façon optimale de contenir toutes les informations et uniquement les informations qui sont susceptibles d'être utiles aux chercheurs.

Bœuf : Métaphore lexicalisée : Performance musicale qui tient à la fois du concert et de la répétition et invoquant le concept d'improvisation. Terme surtout réservé au jazz.

Image schema : Structure fondatrice de la cognition. Elle est la clef de voûte de la théorie de George Lakoff (Women, Fire and Dangerous Things, 1980) et de Mark Johnson (The Body in the Mind, 1987). Exemple : Nos actes sont représentés par l'image schema de parcours avec un lieu de départ et un point d'arrivée (facultatif).

Mapping : Itinéraire conceptuel révélé par la langue, et souvent les métaphores, qui est d'origine ontologique, image-schématique et culturelle.

Vecteur métaphorique : Un mapping de deux concepts organisés selon une « direction » d'éclairage par une métaphore. Le vecteur comprend donc les deux pôles conceptuels exprimés par le *véhicule* et le *teneur*, et également une direction, [LANGUE → MUSIQUE]. Les concepts sont notés en petites majuscules.

Teneur : Le terme (ou l'ensemble de termes) qui va être déterminé par le véhicule dans la métaphore, la matérialisation dans l'énoncé du concept cible.

Véhicule : le terme (ou l'ensemble de termes) qui va éclairer le teneur dans la métaphore, la manifestation dans l'énoncé du concept source.

Prosodie: elle traite simultanément F_0 (fréquence fondamentale), intensité, et débit (ou durée) et cela à tous les niveaux de l'énoncé ; ce en quoi elle diffère de la phonologie, qui traite classiquement de la durée et de la fréquence.

Phonotype : Néologisme tentant de nommer un patron prosodique reconnaissable comme étant la réalisation en surface de structures sémantiques profondes notamment celles générées par des mappings conceptuels. Mot-valise associant phonologie et phénotype, dans l'espoir que le terme véhiculera aussi l'union des deux concepts correspondants.

Contour: il s'agit de la trajectoire (ou courbe), qui est prise par un des paramètres prosodiques. Par abus de langage, ce terme est habituellement utilisé en association au seul paramètre F_0 (cf Piot 2002) mais nous l'utiliserons ici en prenant également en compte la courbe d'intensité I.

INTRODUCTION

Avant-propos

(1) when you think of like when you think of music you can definitely like think of like elements you know what I mean some drummers play like real rock hard you know what I mean real real earthy some drummers play real fluent you know and real like and real like you know more like water some drummers play like real windy you know what I mean where it 's like you know everything everything is flowing but it 's real light you know what I mean as oppose to like water where it 's like real it 's real strong you know but it has it still has the fluidity you know so like you know it is like I mean you could take like you know every element there is fire huh (130, E4)¹

Plutôt que de faire le constat que la métaphore est une figure boulimique de la linguistique, on remarque que son observation semble permettre de comprendre d'autres phénomènes que la métaphore. Depuis trente ans, Lakoff et Johnson ont utilisé la métaphore comme éclairage des mécanismes de la cognition, et cela après que Lacan et d'autres s'en étaient servis comme fenêtre sur l'inconscient.

Ce qui suit est donc encore un travail sur la métaphore, mais la métaphore y est encore une fois prétexte. Ce travail tente d'analyser la genèse des énoncés métaphoriques à l'oral, dans un corpus pilote (cf. Antoine, Jean-Yves, 2002) d'interaction en face à face représentant

¹ Les énoncés sont répertoriés dans deux tableaux en annexe 1 pour le français et annexe 2 pour l'anglais, le premier chiffre est le classement de l'énoncé dans le tableau, il est suivi du code du locuteur, F signifie français, E, anglais, et A, américain.

quelques onze heures d'entretiens dans deux langues et trois dialectes—le français, l'anglais britannique et américain, et portant sur un thème fixe : le ressenti de la musique. La musique est apparue comme un bon déclencheur de métaphores, car le discours et la théorie sur la musique sont eux-mêmes une vaste métaphore (la verticalité, la marche). Flaubert n'ironisait-il pas dans son dictionnaire des idées reçues : *MUSIQUE : Fait penser à un tas de choses. Adoucit les moeurs. Ex. : la Marseillaise* (Flaubert, 1910). La musique fait penser à un tas de choses et cela de façon plus ou moins consciente, et elle fait donc utiliser un tas d'autres choses à ceux qui tentent de décrire ses effets, son expérience. Le degré de conscience de ces « autres choses » varie selon les théories de la métaphore considérées qui seront mises en regard au cours des étapes successives de l'étude, mais ces « choses » qui sont recyclées dans les métaphores sont-elles similaires ou amenées de façon similaire dans l'énoncé oral et à l'écrit? Sont-elles équivalentes en anglais et en français ?

Notre capacité à acquérir une langue nous permet d'organiser le monde dans lequel nous évoluons. Ce monde est une combinaison d'appréhension par les sens du monde perceptible et de réactions émotionnelles à ces perceptions du monde. La langue fournit la capacité d'évaluer les perceptions du monde extérieur et peut être vue comme le lien entre perception et émotion. Ce lien n'est pas seulement celui de la perspective cognitive (l'idée que des constructions mentales sont à l'origine des émotions) car les émotions, quand elles ne naissent pas de l'interprétation des perceptions par la langue, naissent d'une évaluation des stimuli qui sont organisés en catégories par une culture et donc une langue. Le même stimulus peut provoquer des réactions physiologiques et émotionnelles différentes selon le contexte, donc selon la façon dont le réseau conceptuel tissé autour du stimulus va être utilisé dans son évaluation. Certaines catégories de stimulus basiques, la perception visuelle de formes et de positionnements ou l'appréhension de distances, correspondent à des éléments d'organisation de la langue qui sont recyclés de façon quasi-universelle pour l'évaluation et l'organisation par la langue d'autres types de stimulus. La langue utilisée correspond entre autre à un carrefour émotionnel qui relie différents types de stimuli. Mais les émotions et leur expression, qu'elles soient verbales ou physiologiques semblent être aussi cadrées et régulées par la culture dans laquelle elles sont formulées. Ainsi on s'attendrira plus facilement dans tel contexte, on entrera en transe en réponse à un stimulus musical dans tel autre contexte.

Dans deux langues et trois dialectes proches, quels sont les différences, si toutefois il y en a, au niveau de ces « autres choses » qui servent à organiser l'expression des émotions ou du ressenti de la musique. Les différents domaines conceptuels, ceux de positionnement et de direction dans l'espace, ceux de langage, sont-ils utilisés avec un degré de vivacité métaphorique différent ?

Dans une optique contrastive, des outils vont être mis en œuvre pour tenter de répondre à cette question. La nature du corpus ne permet pas de tirer des conclusions quant aux profondes significations des différences constatées dans les productions métaphoriques des différents dialectes. Elle semble cependant apte à affiner des outils qui fonctionnent pour les deux langues et sont à leur tour testés avec un certain succès. Ces outils nourrissent l'espoir que de larges corpus numérisés de langue écrite mais aussi de langue orale scriptée manuellement ou automatiquement pourront être évalués quant à leur vivacité métaphorique. En d'autres termes qu'on pourra avec une certaine efficacité y repérer les noyaux d'énoncés qui sont le plus imprévisibles, ce qui signifie à en croire la théorie de l'information, ceux qui sont le plus riches.

0.1 Une conception de la métaphore adaptée à l'oral spontané

Seule une conception de la métaphore adoptée au genre où elle prend racine permet d'élaborer une marche à suivre dont les étapes correspondront aussi à la concoction d'outils de dépistage. Quels types de métaphores est-il envisageable de dépister dans un corpus oral, et à quelles fins ?

Avant même que l'étude ne se dirigeât vers l'affinage d'outils d'évaluation de la vivacité métaphorique, il était apparu à la suite d'une étude sur un corpus de langue écrite que dans le domaine particulier de la musique (mais intuitivement dans tous les domaines), il y avait un intérêt particulier à observer les métaphores vives, par rapport aux métaphores situées à l'autre pôle ; les catachrèses. En musique, il est difficile de trouver des termes qui ne soient pas des signifiants pour un autre signifié non musical. Aigu, grave, monter un ton, une phrase musicale, une clef, tout est métaphore. Ce constat découle directement de la théorie de l'arbitraire du signe saussurien selon laquelle la langue est un système indépendant des réalités extralinguistiques et que par conséquent tout ou presque tout est métaphorique.

En cela, le coup de foudre météorologique et le coup de foudre amoureux (Ounis H., 2006) sont « les effets en discours d'une seule et même identité de langue ». Seulement, à l'écrit déjà, la métaphore d'une certaine vivacité, c'est-à-dire qui n'est pas une des expressions consacrées pour dire l'objet en question, véhicule quelque chose de l'encodeur, quelque chose sur sa vision de l'organisation du monde. D'un geste, il organise son énoncé de façon à ce que le lecteur mette en rapport deux concepts (voire davantage), le(s) concept(s) source(s) et le concept cible :

The administration's framings and reframings and its search for metaphors should be noted. The initial framing was as a "crime" with "victims" and "perpetrators" to be "brought to justice" and "punished." The crime frame entails law, courts, lawyers, trials, sentencing, appeals, and so on. It was hours before "crime" changed to "war" with "casualties," "enemies," "military action," "war powers," and so on (Lakoff, Sept, 11, 2001)

Ce constat de Lakoff sur le discours de l'administration américaine l'amène à y voir une stratégie de légitimation par les métaphores guerrières de la vengeance chez l'administration de Bush (*Retribution and vengeance are called for*, Ibid). Alors qu'il ne semble pas y avoir de volonté particulière derrière l'utilisation de *coup de foudre*, la plus courante des expressions utilisées pour dire l'objet en question. La différence est que « coup de foudre » est lexicalisé, pas « war » dans la description d'un attentat. Ce qui n'ôte pas le fait que dans les deux cas, *war* véhicule le même signifié, mais dans un des deux cas *war* est un terme actif qui va modifier la conception de ce qu'est un attentat. La métaphore vive est donc active, par rapport à un pôle de métaphores installées dans la langue, qui ne traduiraient plus d'émotions, de tentation de déstabilisation du rapport signifiant-signifié. Quelle est cette activité de la métaphore vive à l'oral ? Est-elle différente de celle de l'écrit ?

Ces transferts ou substitutions de signifiants que sont les métaphores peuvent correspondre à des manifestations d'un « je » Lacanien qui se révèle dans le choix même des signifiants, et on peut émettre l'hypothèse que certains EMS (énoncés métaphoriques) signalent la présence d'éléments refoulés (cf. la recrudescence de métaphores culinaires dans les périodes précédant les repas, la présence de métaphores sexuelle dans le corpus (music, *it's a male kind of thing*, 26,E1)) ; où apparemment « le phore n'y est pas plus lié avec le topic *qu'un cheveu avec la soupe* » (Lacan, 1960). Mais les énoncés métaphoriques répertoriés dans le

corpus semblent correspondre majoritairement à des choix moins personnels qui semblent être régis par des associations conceptuelles codées culturellement et ontologiquement (Lakoff et Johnson 1980 :10,32). L'hypothèse est que ces transferts, qu'ils soient considérés comme la manifestation de l'inconscient dans le cadre de la réapparition d'un élément refoulé (Santarpia, 2005 :5) ou de celle d'associations conceptuelles compréhensibles par les membres d'une même culture grâce entre autres à des « images-schematas » (Lakoff et Johnson, 1980), ne sont pas accompagnés du même geste énonciatif, geste qui comprend le choix d'une structure informationnelle, d'une morphologie, d'éléments paralinguistiques, et surtout d'une forme prosodique. Car les métaphores du refoulé, qu'elles soient des métaphores lexicalisées, ou des métaphores qui s'apparenteraient à des lapsus, s'immiscent dans le flot prosodique sans emphase particulière. Ce ne semble pas être le cas des métaphores dites vives, pour lesquelles le locuteur prend conscience de la métaphoricité et la signale dans un geste métalinguistique par une emphase particulière que l'analyse contrastive des EMs va tenter de définir.

Si le courant fonctionnaliste est emprunté dans l'hypothèse selon laquelle la métaphore est un geste qui serait reconnaissable et dépisable par sa prosodie, les événements prosodiques successifs, bien que codants, ne correspondent pas directement et uniquement à une pensée consciente et organisée. Les énoncés sont des tentatives de mettre en œuvre les règles de grammaire interne épilinguistiques, règles de bonnes formations syntaxiques, sémantiques, phonétiques (cf. Yoo, H., 2003) mais dans le genre considéré, cette mise en œuvre est hésitante aux niveaux de la structure syntaxique, morphologique et prosodique. L'énoncé est donc observé dans sa genèse, dans son perfectionnement ; un magma non encore solidifié. Bien que l'analyse à tous les niveaux doive s'ancrer dans un balisage de formes sémantiques, structurelles, morphologiques et prosodiques connues, les EMs à l'oral sont difficilement cernables par ces classifications de part leur aspect de langue en formation.

0.2 L'étude contrastive de cette inscription de la métaphore dans l'énoncé oral a amené à développer les points suivants :

Tout d'abord la critérisation de ces EMs nécessite que les caractéristiques communes à toutes les métaphores d'une certaine vivacité à l'oral soient explorées:

- La violation sémantique
- La catégorisation de focus restreint dans une perspective informationnelle
- La présence de convergence de marqueurs : le métaphorème (Cameron, 2006)

Ces caractéristiques ont à leurs tours conduit à procéder aux étapes suivantes d'analyse des énoncés qui ont paru correspondre à un ordre allant de la structure informationnelle et de la prosodie et remontant jusqu'à la source de l'EM, c'est-à-dire le couplage de représentations lié à des associations de concepts intégrées.

La délimitation des énoncés métaphoriques

- La délimitation sur l'axe syntagmatique, l'utilisation de marqueurs discursifs, des pauses
- L'étiquetage morphosyntaxique

La considération des EMs comme des sections hypercodantes de l'énoncé présentant des écarts.

- La délimitation sur l'axe paradigmatique, l'utilisation de coefficients LSA
- L'étiquetage par coefficients LSA

Ensuite, ces moyens ayant été mis en œuvre, l'analyse a été conduite selon les étapes suivantes qui mènent des observations en surface du texte sonore jusqu'à l'organisation sémantique profonde:

- structure informationnelle et prosodie
- établissement de patrons prosodiques des EMs
- morphologie contrastive
- sémantique : mappings conceptuels mis en jeu

Enfin l'analyse des réseaux conceptuels a pu bénéficier de l'outil prosodique mis en place à la suite de la première étape de l'observation des structures informationnelles. Ces réseaux conceptuels semblent aussi jeter une lueur sur un des aspects ayant motivé la dimension contrastive du travail : les limites de traductibilité interconceptuelle et interlangue des métaphores à l'oral.

0.3 L'importance de la prosodie comme fil conducteur de l'étude contrastive de corpus

Dans un premier temps il a fallu établir le lien entre métaphore et information. L'oral n'étant pas structuré en phrase, la structure informationnelle prévaut et cette approche semble taillée sur mesure pour une étude basée sur la métaphore qui est une surcharge d'information.

En partant de la théorie de l'information, on peut établir le lien entre focus informationnel et métaphore, et donc entre proéminence prosodique focale et proéminence de la métaphore vive. La mise en regard de deux langues a mené à une comparaison de leurs structures canoniques informationnelles respectives, de façon à délimiter un cadre de lecture structurel commun aux deux langues.

Les paramètres prosodiques caractérisant la métaphore ne sont pas binaires—confirmation supplémentaire de la nature scalaire de la vivacité métaphorique. Cependant les métaphores entre ces deux pôles extrêmes que sont la métaphore dite « morte » et la « métaphore vive » ne sont pas seulement descriptibles par un seul « degré de vivacité métaphorique ». L'étude fine des contours prosodiques des emphases métaphoriques semble indiquer qu'il y a plusieurs forces en jeu dans ces réalisations de surface, et en conséquence que la vivacité métaphorique a plus d'une dimension fonctionnelle.

La métaphore vive est le fruit d'un effort d'encodage de représentation pour le locuteur. Elle est aussi pour lui la résolution d'une contrainte. Cet aboutissement d'effort et de contrainte se matérialise prosodiquement. Elle est également, comme tout énoncé argumentatif, un effort de transmission d'un sens par une série d'informations, certaines binaires, d'autres scalaires. La prosodie est un moyen d'optimiser la transmission du sens et semble être capable de signaler la présence des métaphores vives, de suggérer à l'allocutaire de se régler sur un autre niveau de décodage qui soit cohérent avec l'encodage qui a donné naissance au message textuel sonore chez le locuteur—à savoir un encodage qui est le fruit d'une double référence, celle à une réalité extralinguistique—l'objet que la métaphore tente de cerner, et celle au fonctionnement du texte lui-même. Cette dernière référence, métatextuelle, signale une association surréaliste, une nouvelle réalité en gestation. Cette gestation est illustrée lorsque la

métaphore vive est sans cesse reformulée, reprise ou précédée de comparaison ou suivie de pauses, temps nécessaire à la réalisation. Réalisation comme installation dans le réel et également dans son sens outre-manche de prise de conscience. Dans la prosodie de la métaphore vive à l'oral, il semble y avoir la trace d'une prise de conscience du phénomène métaphorique, et la volonté de la communiquer à l'allocutaire—la manifestation perlocutoire de l'acte illocutoire et métatextuel qu'est la métaphore vive.

Tous les paramètres prosodiques sont impliqués dans cette signalisation. La taille modeste du corpus suggère qu'il y a plusieurs types d'emphases métaphoriques qui correspondent à différents patrons d'agencement des principaux paramètres ; l'intensité, la fréquence et la durée. Certaines correspondraient à de réelles innovations intentées par le locuteur, d'autres à des métaphores plus prévisibles dont le germe de vivacité endormi serait ranimé, bénéficiant enfin de toutes les conditions favorables pour s'épanouir dans ce contexte énonciatif précis. La question traitée ici est donc en premier lieu une *question de vie ou de mort* métaphorique (Landheer Ronald, 2002) qui mène ensuite à explorer les intérêts du dépistage de ces énoncés « entre la vie et la mort » car les métaphores ne sont jamais mortes si l'on conçoit que le concept source est toujours présent à un certain degré de conscience.

L'angle contrastif s'avère pouvoir permettre de filtrer et séparer ce qui peut être attribué à l'acte métaphorique actif (production de métaphores d'une certaine vivacité) dans la prosodie de ce qui est spécifique à toute emphase. Car le choix de ce déplacement de signifiant semble être une double identification, celle de ce que l'on veut dire et celle de ce que l'on est en disant cela. D'où la présence décelée de contours spécifiques à cette fonction lors de la production de réelles métaphores vives. L'hypothèse est née de l'écoute des énoncés métaphoriques. Elle est vérifiée par cette analyse qui tente ensuite de fournir une typographie de ces contours en tentant de jeter une lueur sur leur genèse.

Cette prosodie spécifique est étudiée de façon contrastive afin d'isoler les invariants qui seraient propres à la métaphorisation et discernables comme étant superposés aux caractéristiques prosodiques propres aux langues. Ce paramètre prosodique semble être donc lié à la vivacité métaphorique à l'oral, être une trace phénotypique de ces mutations en profondeur et qui émane de la profondeur de l'être. Lorsque l'on dit « la musique c'est une nourriture, 133, F4 » c'est un rapport personnel avec la nourriture dont on parle, même si ce rapprochement est intégré dans le code des associations conceptuelles d'une langue et d'une culture. Lorsque le même locuteur F4 après avoir dit que la musique était une nourriture, affirme que la musique classique (qu'il semble moins apprécier), « c'est du baume, 124, F4 », il fait intervenir le concept d'intériorité parallèlement à celui de musique, dont il classe certaines sous-catégories dans celle de nourriture—qui pénètrent dans le corps, d'autres dans la sous-catégorie de baume—qui restent en surface. Il y a donc émotion ou écho d'une émotion originelle provoquée par une expérience personnelle qui a été mémorisée. Ce dévoilement de soi dans ces métaphores vives de l'oral est celui d'un rapport avec le monde qui se traduit par un maniement de la langue.

0.4 Etablissement de paramètres prosodiques interlangues

Il a fallu après un survol des caractéristiques prosodiques des deux langues se fixer des paramètres prosodiques qui permettent de décrire les deux systèmes accentuels. A cet effet toutes les dimensions de la prosodie ont été retenues, fréquence, Intensité et durée.

L'observation des déviations des proéminences métaphoriques par rapport aux proéminences focales restreintes neutres a permis de sélectionner les paramètres suivants :

- Saut de fréquence
- Allongement de la durée
- Retard du pic de fréquence par rapport au maximum d'intensité
- Distance du pic de fréquence par rapport à la borne droite de la syllabe accentuée

Ces paramètres sont ensuite appréciés non pas de façon brute mais comme un écart en pourcentage par rapport à une moyenne calculée pour chaque locuteur et pour chaque position de syllabe accentuée (fin de mot, fin de groupe rythmique, et voyelle courte et longue pour l'anglais).

L'emphase agit par accentuation sur la position d'accent lexical en anglais, alors qu'en français l'accentuation se fait au niveau du groupe rythmique. Les emphases métaphoriques en français sont généralement réalisées sur la position classique d'accent de phrase, contrairement aux emphases normales qui peuvent agir sur les premières ou deuxième syllabes. On peut envisager d'étiqueter par un balisage XML ces moyens prosodiques d'évaluation qui ont été mis en place (sous forme d'attributs).

L'étude ne fait intervenir que des notions de prosodie accessibles aux communs des linguistes. Les caractéristiques prosodiques sont étudiées en parallèle avec les autres forces en présence dans la production métaphorique, les structures informationnelles et syntaxiques mises en jeu, les choix morphologiques, les associations conceptuelles et les écarts sémantiques calculés par le balisage de coefficients eux-mêmes calculés par rapport à d'immenses corpus.

Tout comme une mutation dans l'expression d'un gène, la métaphore peut naître d'anomalies opérant à plusieurs niveaux, depuis cette émanation du plus profond de l'être (jusqu'à l'inconscient et le refoulé) ou d'un moi plus social jusqu'à la production finale d'un énoncé oral qui offre une interprétation nouvelle, à la fois pour l'allocutaire et pour le locuteur qui se découvre aussi par le biais de la métaphore.

0.5 Une conception génétique de l'utilisation de la métaphore

La visée ici est celle d'un généticien qui tente d'observer le mécanisme pour mieux le comprendre. De même que les biologistes et généticiens observent plusieurs espèces pour en découvrir des fonctionnements communs, la dimension contrastive ici donne de la profondeur à l'observation, notamment dans le domaine prosodique. Car si les prosodies des différentes langues comportent à la fois des invariants et des motifs propres, l'hypothèse ici est que les forces en présence dans la métaphore demeurent les mêmes. Les expressions en surface peuvent néanmoins être canalisées différemment selon les contraintes imposées par telle langue, telle culture. De quelle nature sont ces contraintes ?

De façon à observer deux manifestations comparables, il a fallu que les textes oraux recueillis dans les deux langues aient des points d'ancrage communs dans leur lien extralinguistique de façon à légitimiser comparaison. Ainsi, l'effort a été porté sur la constance de la topique dans les différentes interviews et les différents dialectes. Les itinéraires conceptuels empruntés par les locuteurs sont alors comparables.

La conduite et le déroulement des interviews sont identiques pour la collecte des données dans les deux langues. La nature et la distribution des informateurs ne sont cependant pas

parfaitement équilibrées, mais cette étude a seulement la prétention de servir à mettre en place des prototypes d'outil de dépistage et d'évaluation de métaphoricité.

A travers la métaphore, des utilisations de coefficients de distances sémantique et de données prosodiques sont expérimentées sur le corpus. Ces outils semblent pouvoir amorcer des travaux sémantiques qui seraient menés à partir d'immenses corpus au sein desquels les mutations pourraient être dépistées.

Les transferts ici observés sont ceux qui ont lieu à l'oral naturel, dans deux langues et un terrain topique fixe, la musique. Le sens de ces axes est de tenter de définir, en prenant en compte tout le faisceau de forces présentes dans la genèse de la métaphore à l'oral, ce qui fait la différence entre une métaphore lexicalisée, et une métaphore vivante. Le double éclairage que fournit la dimension contrastive semble indispensable dans une telle approche en isolant ce qui est spécifique à la métaphore dans l'exercice périlleux d'innover de nouveaux usages lexicaux à l'oral de ce qui provient des contraintes de la langue elle-même. Ces mises en regard des réseaux conceptuels de plusieurs langues apportent également des clefs pour la traduction pour laquelle les métaphores sont redoutables. Car traduire des métaphores revient à traduire une vivacité métaphorique de façon à ce que le texte cible soit aussi dérangentant ou innovant que le texte source. On peut donc concevoir une cartographie conceptuelle qui serait un guide à la traduction ; manuelle ou automatique. La prise en compte de la prosodie dans le maniement de la traduction de mappings conceptuels semble à l'ordre du jour à l'époque où l'on parle déjà de système de traduction automatique de l'oral et où les corpus oraux vont devenir de plus en plus accessibles.

Première partie :

Métaphore et corpus oral :

Cadre et Etat de la question

1.1 Limitations

Etant donné les différents axes de recherche que l'étude comporte, notamment : Caractérisation des emplois métaphoriques à l'oral, analyse de corpus, analyse contrastive de discours oral (français- anglais), le cadre théorique doit respecter dans son développement, la hiérarchie de ces directions de travail.

Chronologiquement, la comparaison des métaphores employées dans les deux langues voisines que sont le français et l'anglais forme le point de départ de l'étude. Parmi les intérêts de ce regard sur deux langues, il apparaît qu'un des problèmes majeurs de la traduction (littéraire et automatique), hormis les contingences purement stylistiques, est celui des images, métaphores, expressions idiomatiques, onomatopées, expressions argotiques. En effet, aucun dictionnaire dans ces registres ne peut être exhaustif puisque ce pan de la langue est sans cesse en mutation et en gestation. Les métaphores culinaires, pour ne citer qu'un exemple, semblent être plus particulièrement le reflet d'une culture française, et ne sont pas obligatoirement les mieux rendues dans une traduction anglaise par ce même registre culinaire. On se rend ainsi compte que non seulement l'adage «In France you live to eat, in England you eat to live » a des fondements, mais que cette importance de la nourriture se reflète dans les transferts effectués au niveau de la langue elle-même, en d'autres termes en France on mange pour parler (*vous croyez que je vais avaler ça ?*).

Le départ de l'étude a consisté à observer ce contraste au niveau des phénomènes métaphoriques à partir de l'écrit, et ceci à l'aide d'un corpus formé d'articles émanant d'un site musical de la toile (www.mtv.com), et cela de façon à procéder à un tour d'horizon des métaphores. Cette étape fut vite suivie de la prise de conscience de la nécessité de l'utilisation d'outils pour l'analyse de métaphore à base de corpus.

La caractérisation des métaphores vives dans un corpus journalistique fut donc le point de départ et l'origine d'un questionnement sur ce trope qui fait couler tant d'encre. C'est pour cette raison même probablement que le choix s'est porté sur l'oralité. Les métaphores à l'oral semblent un peu délaissées, et cela est probablement dû au manque de corpus, ou de méthodologie pour traiter ceux existants.

La métaphore à l'oral comme à l'écrit présente les caractéristiques suivantes :

- une origine cognitive (le fonctionnement de la pensée et de la langue—étroitement liées selon ce courant, font intervenir associations et transferts via l'organisation catégorielle et la notion de prototype) et ontologique (c'est notre expérience physique et sensorielle du monde qui dicte ou organise les type de transferts effectués), elle se situe au niveau de l'axe paradigmatique.
- une origine culturelle (idiosyncrasies culturels des transferts possibles et divergence des catégories et des prototypes autour desquelles elles s'organisent) qui comme la première agit au niveau de l'axe paradigmatique, mais aussi syntagmatique car on peut considérer que la syntaxe d'une langue est aussi le résultat de l'évolution d'une culture.
- Et une origine discursive également située au niveau de l'axe syntagmatique de l'agencement du discours

La métaphore à l'oral n'a généralement pas la fonction stylistique qu'elle possède à l'écrit. Cela dit cette conception trop manichéenne des genres sera revue au fil des étapes de critérisation des EMS. La métaphore à l'oral peut correspondre à une reformulation et donc à

la recherche d'un effet de style. Elle est rarement organique, et lorsqu'elle se propage sur l'axe syntagmatique, il s'agit souvent de reformulations et non de métaphores « filées » comme celles que la sophistication de l'écrit permet: « je trouve pas autre chose elle s' auto-mutile en ce moment dans son interprétation c' est à dire qu' elle lâche pas suffisamment elle se fait peur, 230, F5). Il n'y a pas à proprement parler de métaphore filée, car il s'agit du même schéma informationnel qui recycle le prédicat du sujet « elle » et qui correspond à des changements de points de vue—l'automutilation correspondant à cette partie métaphorique du sujet « elle » qui est amputé ou qui n'est pas « lâché » au dehors, et qui correspond à une peur traditionnellement associée à des représentations de replie, de rétraction. Il n'y a donc pas cette combinaison de comparants de différents degrés (Cohen, 1969 :40-45) liés les uns aux autres dans un segment syntaxiquement bien ordonné (Benjelloun, 2002 :3). Les métaphores de l'oral sont néanmoins des effets de style puisqu'elles s'inscrivent dans un « un pattern linguistique rompu par un élément qui est imprévisible » (Ibid :1), mais les reformulations, la récurrence des motifs syntaxiques dans lesquels elles apparaissent semblent montrer que ce n'est pas leur fonction première. Du Marsais (Du Marsais, 1730) au siècle classique affirmait : « ainsi, bien loin que les figures s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce serait au contraire des façons de parler sans figures qui s'en éloigneraient, s'il était possible de faire des discours où il n'y eût que des expressions non figurées. »

Le facteur contrastif se donne pour but non seulement d'apporter une lueur sur les différences qu'il y aurait dans la marge de manœuvre pour métaphoriser en anglais et en français, mais dans un deuxième temps, d'éclairer sur les structures même des métaphores et leur fonctionnement à l'oral.

Le choix de contempler ce miroir interlangue à partir de langue orale est dicté par la volonté de travailler à partir de ce qui pourrait être considéré comme un instantané, une photographie de deux langues prises en mouvement, sans les pauses de réflexion, ni les fioritures de l'écrit : Etude qui demeure dans un premier temps synchronique mais qui, prolongée, peut devenir diachronique. Un corpus d'oral ne demande qu'à être incrémenté, les enregistrements demeurent, les scripts numérisés peuvent être reformatés dans un autre langage.

De plus, pour étudier les mécanismes régissant les emplois métaphoriques vivants, créatifs, l'oral paraît être un médium plus porteur que l'écrit, comme l'illustre DuMarsais (ibid) par un topos de la culture anti-académique au siècle classique :

il se fait plus de figures en un seul jour de marché à la halle qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académique

Une des contraintes fut de contraster deux échantillons comparables, qualitativement et quantitativement, et de limiter les variables. Pour les deux sous corpus en langue anglaise et américaine, j'ai recueilli des échantillons d'oral que je qualifie ici comme étant spontané, portant sur le même thème, recueillis dans la mesure du possible auprès de catégories socioculturelles similaires, et dans des conditions d'interview similaires. Cela représente une rupture par rapport à la plupart des études de corpus sur la métaphore. Il existe quelques études portant sur de l'oral spontané, parmi lesquelles celle de Catherine Duranleau et Jessica Tillard (Duranleau Tillard 2004), mais la plupart sont des études de corpus écrits.

Le choix du thème sur lequel portent le discours oral, la topique générale (qui est à distinguer de *topic* qui signifie le champ sur lequel vient se greffer l'information nouvelle ou *focus*), est

la musique, et ce choix comporte des avantages et des inconvénients dont on fera état ultérieurement.

La catégorie socioculturelle interviewée en conséquence est formée de ceux qui font de la musique leur occupation principale, donc qui a priori sont le plus à même d'en parler comme un ressenti, ce qui apparaît être un des prérequis de la métaphorisation vive à l'oral. Ce dernier paramètre et axe de notre étude est secondaire mais pas quelconque. Un autre thème aurait pu être plus spécifique, plus important dans une des deux cultures considérées et donc fausser les résultats, rendre toute comparaison malvenue. Comparer les métaphores qui font appel au champ sémantique du vin dans une étude contrastive franco-anglaise paraît biaisée. En effet, bien qu'ils soient développés dans les deux langues, les réseaux métaphoriques associés au concept du vin ne sont probablement pas pratiqués dans les mêmes milieux socioculturels pour chacune des cultures, ni avec la même fréquence (il va falloir qu'il mette de l'eau dans son vin, un pot de vin, le vin d'honneur...).

Le ressenti de la musique contemporaine populaire (jazz, blues, mais le genre musical n'est pas imposé lors des interviews) n'est ni l'apanage des Britanniques ni celui des Français. L'autre avantage de ce champ sémantique est que la langue utilisée pour exprimer la façon dont on ressent la musique semble être motivée de façon équilibrée par les pôles cités : ontologique/expérientiel (la musique est aussi un phénomène physique et physiologique), et culturel (les deux langues ont un rapport différent à la musique et à la musicalité, ne serait-ce que dans leur vocalisation). La musique est un langage compris comme tel par ceux qui la pratiquent. Les catachrèses dans ce domaine le démontrent :

Un mot musical, une phrase musicale, un soupir...

Le processus sensoriel et intellectuel lié à l'expérience de la musique paraît universel. Les catachrèses décrivant la musique comme une langue verbale ou comme un instrument de pouvoir sur l'autre sont présentes dans toutes les langues. Ce sont les métaphores d'invention, vives, qui font l'objet de cette étude, ou plutôt l'appréciation de cette vivacité métaphorique, ou métaphoricité. On peut considérer qu'entre catachrèses ou métaphores mortes et hapax ou métaphores innovantes, la métaphoricité est une grandeur scalaire.

Si les métaphores vives font l'objet principal de cette étude, celles-ci doivent cependant être recadrées dans les réseaux de transferts conceptuels dessinés par les métaphores lexicalisées que ce champ lexical emprunte (*note aiguë*, *a sharp note*). Les métaphores mortes doivent être prises en compte, et cela puisqu'elles ne sont jamais vraiment mortes : elles servent de fondations aux réseaux de transferts potentiels entre comparé et comparant (ou véhicule et teneur, termes choisis dans ce qui suit). Elles peuvent aussi être réactivées lorsque l'informateur signale qu'il souhaite faire référence au concept source. Ces métaphores mortes font que les vivantes sont comprises, fonctionnent. Elles fournissent aux métaphores vives une culture métaphorique, qui est elle-même fondée sur des mappings conceptuels. La fréquence des métaphores culinaires en français parlé fait que les innovations métaphoriques culinaires sont compréhensibles par tous les membres de cette communauté parlantes alors qu'elles ne le seraient probablement pas pour des étrangers à cette même communauté : « On observe parfois des expansions plus ou moins pittoresques, du type *ça craint le pâté*² » Ce qui tend à illustrer la liaison entre origine ontologique et culturelle des métaphores vives.

En ce qui concerne la topique du corpus, [Une note aiguë (*sharp/high*)] est une catachrèse alors que la métaphore suivante semble être une métaphore vive, non répertoriée précédemment :

² Bescherelles en ligne à : http://www.bescherelle.com/verbes_fiche.php?id_verbe=86

c'est euh l'espèce de truc découpant c'est l'espèce de sentiment de toute puissance(22,F1)

Cette métaphore, bien que non répertoriée, est parfaitement transparente, de même que le serait « cutting » en anglais, étant donné que « cut » signifie un morceau de musique, et a « cutting remark », un commentaire blessant.

1-2 Corpus oral : nécessité d'analyse selon une approche informationnelle et prosodique

Cet angle d'attaque apparaît incontournable. En effet, le corpus est oral, et il serait maladroit de tenter de faire une typographie, une cartographie des métaphores repérées dans le corpus en épousant un cadre théorique emprunté à une grammaire de l'écrit. Il est nécessaire, pour l'analyse de l'agencement de l'information dans les énoncés métaphoriques, de l'organisation des syntagmes, d'emprunter une terminologie discursive qui ne se limite pas à décrire l'écrit.

Tout type de discours possède des caractéristiques distinctes d'organisation discursive. A l'oral (et a fortiori pour de l'oral que l'on décrit de façon insatisfaisante comme *spontané*), c'est la différence fondamentale entre information connue et information nouvelle qui régit principalement cette organisation. Cette structure informationnelle est intimement liée à la métaphore qui, selon sa vivacité, va se démarquer comme étant une nouvelle métaphore ou une métaphore lexicalisée, ancienne et connue. C'est du moins la thèse défendue ici et que les premières observations prosodiques obtenues à partir des enregistrements oraux semblent confirmer.

Il y a des contraintes rhétoriques propres à ce genre donc des structures récurrentes qui caractérisent le genre. Dans notre cas, il s'agit d'interviews, lors desquelles les locuteurs vont tenter de définir, de décrire un ressenti, une expérience intime, intellectuelle mais physique aussi. On peut penser que comme dans toute autre sphère d'intérêt, où tous les locuteurs baignent dans le même univers lexical, il se dégage un *topos* discursif et des caractéristiques informationnelles qui auront à la fois des points communs avec le discours oral dans d'autres domaines mais aussi des idiosyncrasies. Ce niveau informationnel est syntaxique, pragmatique et prosodique.

1.2.1 Les différents niveaux d'analyse

Celui-ci est à la racine des structures informationnelles. Comme on ne peut pas parler littéralement de phrases à l'oral où il n'y a pas de ponctuation, on se limite aux unités rythmiques qui sont composées de syntagmes.

Ceux-ci sont examinés au sein des constructions de bases, c'est-à-dire celles repérées dans les structures canoniques informationnelles. Pour cela on s'inspire de travaux effectués à partir de corpus oraux (cf Vergely 2004).

Les diverses approches vont d'un pôle cognitif qui prend en compte des *schemata* (Swales 1990) à un pôle lexicaliste (Hasan 1984). Une position médiane est adoptée dans ce travail. Le niveau morpho-syntaxique est inclus dans le précédent, les études comparatives sont menées à l'aide de l'étiquetage morphosyntaxique effectué sur le corpus en balisage XML.

Pour résumer les motivations de cette approche, la conviction est que s'il n'y avait aucune divergence dans ces domaines, on peut penser que les deux langues seraient identiques non seulement au niveau des métaphores, mais au-delà, elles s'effectueraient par le biais des mêmes sèmes, des mêmes formes. Un des buts de l'étude est de dépister les différences de processus de métaphorisation à tous les niveaux de la langue, du niveau de la morphosyntaxe jusque dans les interstices du discours verbal directement signifiant : interjections, pauses. L'idée est qu'il y a beaucoup d'invariants, mais des différences à définir qui peuvent éclairer sur le processus même de métaphorisation.

1.2.2 Topic focus et métaphore vive. Notion de saillance

Le discours oral est organisé selon la volonté de mettre en relief (saillance) l'information nouvelle. La parole est généralement motivée par l'envie et le besoin de communiquer une certaine quantité d'information. Cette théorie de l'information sera revue en introduction à l'étude informationnelle et prosodique car elle apparaît appropriée dans une étude qui tente d'extraire des hapax ou du moins des métaphores innovantes d'un corpus. L'information nouvelle est mise en saillance à l'oral à la fois par l'organisation informationnelle et par la prosodie qui fait que l'information nouvelle n'aura pas la même 'musique', le même schéma prosodique que l'information connue. L'hypothèse est que la métaphore vive, en tant qu'information nouvelle sur le décodage du message (c'est-à-dire un message qui prévient l'allocutaire d'un usage lexical « anormal » !), sera mise en saillance à la fois à l'aide des mêmes moyens que l'information nouvelle classique et d'autres moyens qui signalent une référence au fonctionnement du texte.

Si l'on admet que les métaphores vives sont aussi des focus puisqu'informations nouvelles, elles doivent être mises en saillance par rapport à des métaphores lexicalisées qui seraient aussi en position de focus. Il doit s'agir d'une forme d'emphase, une forme d'hyperfocus, qui a pour rôle de signaler, au sein de l'information nouvelle, de l'information nouvelle à deux titres : En premier lieu au niveau d'un nouvel apport d'information dans le discours, en deuxième lieu au niveau de la nouveauté de l'usage lexical. L'observation du corpus vise entre autres à définir la nature de cette mise en saillance

1.3 La métaphore, en passant par Paul Ricoeur et les cognitivistes

Les auteurs se tournent systématiquement en premier lieu vers Aristote lorsqu'il s'agit de dresser un bilan des conceptions de la métaphore. Or cette étude traite de la métaphore vive à l'oral, et le concept de vivacité métaphorique lié à l'oralité doit constituer l'objectif principal, non pas la métaphore. C'est la raison pour laquelle je vais tenter d'installer les notions qui serviront d'outils au développement de ce travail et de sélectionner les aspects qui sont plus particulièrement liés à l'étude en utilisant la synthèse des théories sur la métaphore opérée par Ricoeur dans *La métaphore vive* (Ricoeur 1975). La "deuxième étude" qui s'inspire de

Fontanier (Fontanier 1827) et de sa théorie exhaustive sur les rapports entre les idées (tropes, figures) est un bon point de départ. L'auteur rappelle que la métaphore est de trois ordres:

Rapport de corrélation
Rapport de connexion
Rapport de ressemblance

Ou bien, vu sous un autre angle qui est le nôtre: métonymie, synecdoque, métaphore. L'exposé vient éclairer notre étude de façon encore plus claire lorsqu'il remarque que seule la métaphore touche toutes les sortes de mots, à tous les niveaux de la phrase. Ceci paraît essentiel pour introduire notre étude qui va tenter de démontrer que la métaphore peut affecter toutes les catégories morpho-syntaxiques, sans pour cela s'articuler sur les mêmes catégories de la même façon quelle que soit la langue.

La métaphore est alors vue comme une *attribution* (dans la nouvelle dénomination en laquelle consiste la métaphore), opération qui requiert la phrase entière et qui est purement prédicative. Si le verbe et l'adverbe se prêtent si facilement à la métaphore, n'est-ce pas parce qu'ils mettent en jeu un support et un terme *cible* (caractérisation). S'agit-il d'une relation entre les idées ou les mots ? Les idées renvoient à des mots et vice-versa. Pourtant le constat de départ est que la métaphore compare deux idées, et non deux mots.

Fontanier (Fontanier 1827) classe les métaphores selon les différentes possibilités de couplage
ELEMENT CIBLE – ELEMENT SOURCE

Animé—Inanimé
Animé—Animé

Mais c'est encore réduire la métaphore au couplage de deux objets, et non plus de deux idées, deux principes, ou schémas selon les terminologies. La métaphore s'applique à tout un texte, la fiction, l'allégorie. Pour éviter ces écueils, il faut rattacher la métaphore à l'acte central du discours qui est celui de la prédication.

1.3.1 Figure et Catachrèse

Certaines idées manquent de signes, d'où les tropes purement extensives, par opposition aux tropes figures qui ont un caractère purement libre. Cette distinction est cependant très floue : En effet, toute métaphore libre réitérée devient forcée, rejoint la catachrèse. Les métaphores d'internet, le bureau (*desk*), le dossier (*file*), ont mis quelques années pour se lexicaliser elles étaient libres, sont maintenant extensives. Celles qui sont forcées sont, ou deviennent culturelles par la suite : « on les sait par usage, comme la langue maternelle, sans savoir dire quand et comment on les a appris » (Ricoeur 1975 :85).

Mais celles qui ne sont pas culturelles recèlent un autre facteur important qui est de l'ordre de la rhétorique : l'agrément, le facteur plaisir, une certaine jouissance intellectuelle. Elle peut être une réponse à une sorte de pulsion, elle-même comprise par une autre sorte de pulsion, à savoir le plaisir, la satisfaction de décoder ces tropes libres qui donnent accès à plus d'information. Ce facteur rejoint la fonction poétique de la métaphore et n'est pas totalement absent de l'oral spontané: « c'est une plainte euh c'est une plainte euh une plainte qui est comment on pourrait dire qui est extériorisée qui est jetée dehors quoi c' est c' est pas un murmure là on retrouve le blues dans le dans le beat » (138, F4).

Dans cet exemple du corpus, le terme qui est finalement choisi par le locuteur pour exprimer la façon dont cette plainte (la musique du *blues*) se matérialise semble avoir une valeur

allitérative autant que référentielle. Les qualités explosives des deux termes *extériorisée* et *jetée* viennent s'opposer à *murmure*. D'où le questionnement sur les causes proprement dites de l'emploi des tropes : imagination, esprit, passion, mais aussi, comme l'établit Lakoff (Lakoff 1987 :269-303), image—schémas, cause motrices, ontologique, culturelles etc... C'est donc tout le discours qu'il faut considérer pour faire la distinction entre trope-figures et catachrèse, l'environnement de la métaphore, son contexte discursif et sa motivation.

L'intérêt de travailler à partir d'un corpus d'enregistrements sonores est de tenter de saisir également ces motivations phoniques des métaphores à l'aide d'indices prosodiques, comme dans l'exemple ci-dessus.

On parlera en conséquence d'*énoncé métaphorique* (EM). Une théorie de l'énoncé métaphorique sera une théorie de la production du *sens métaphorique*. Théorie discursive de la métaphore qui porte l'accent sur l'interaction. En somme, Ricoeur nous renvoie à une conception génétique de la métaphore.

1.3.2 Métaphore et discours

Une phrase constitue un tout dont le sens n'est pas seulement la somme du sens de ses parties, si l'on considère les trois énoncés suivants :

A Black sheep/ A family/ The black sheep of the family.

Ici le sens de la troisième proposition n'est pas la somme des deux premières. De plus, il y a association entre deux domaines allotropiques, et donc métaphore. La proposition contient des signes mais n'est pas elle-même élément constitutif d'une catégorie supérieure. La phrase (ou plutôt l'énoncé) est donc l'unité du discours, elle est le langage en action. La phrase est variété sans limites, inépuisable dans ses possibilités, ce qui explique en partie la possibilité de création de nouvelles associations parmi lesquelles les métaphores vives.

On est en présence de deux linguistiques différentes : celle des signes et de la langue, celle de la phrase et du discours.

On proposera de définir les unités de la façon suivante :

- le signe est l'unité sémiotique ;
- la phrase l'unité sémantique ;
- l'énoncé est l'unité informationnelle.

L'ordre du signe laisse hors de lui l'ordre du discours. Le sémiotique est générique (identifiante), la sémantique est prédicative, véhiculant la visée singulière. Le signifié, lui, est d'ordre sémiotique, alors que l'intenté (intention du locuteur lors d'un événement de discours) est d'ordre sémantique. Or l'intenté est primordial dans le cadre présent, car une métaphore est vive si et seulement si elle reflète l'intention du locuteur, et une des hypothèses est que la prosodie porte des traces de cette intention.

1.3.3 Métaphore et pragmatique

Les instances de discours sont des événements et sont reçues comme du sens. Ce sont des événements répétables, car ce qui peut être identifié peut être réidentifié. Cette répétition, dans le cadre de la parole n'aboutira pas à deux sens identiques, les énoncés, le seront, le sens jamais, car il existe dans le temps. On le perçoit bien dans l'enregistrement de l'exemple supra (138, F4), le sens est ancré entre autres à la musique qui intervient en fond et à la situation spatio-temporelle de l'échange verbal.

Searle, dans son analyse des actes de discours (Searle 1979 :92), établit que la métaphore ne peut être validée qu'en contexte, en considérant notamment l'état des connaissances du locuteur. Sperber et Wilson (cf Spencer 1989) voient la métaphore comme une recherche de la réalité, ce qui correspond à l'hésitation et aux pauses dans l'exemple (138, F4) qui précèdent « jetée dehors », et où le locuteur confirme cette recherche de réalité de façon explicite : « comment on pourrait dire ».

1.3.4 Métaphore et Sémantique : de Max Black à George Lakoff

Relation entre sémantique du mot et sémantique de la phrase

Il faut prendre en compte la prédication dans le traitement de la métaphore. Cette dernière tendance est en partie une réaction aux propositions du Cours de linguistique générale de F. de Saussure. Pour Ricoeur (1975 :87) « C'est parce que le pacte entre la sémantique et le mot est si fort que nul ne songe à placer la métaphore dans un autre cadre que le mot ». C'est un énoncé tout entier qui constitue la métaphore, mais l'attention se concentre sur un mot particulier dont la présence justifie qu'on tienne l'énoncé pour métaphorique. Ce colophon de la métaphore sera nommé « tête », terme utilisé par l'anglais (*metaphor head*) et qui est cohérent avec le concept de vivacité métaphorique et de langue en mutation. On constate un balancement du sens entre mot et énoncé. Ce terme permet également d'établir un parallèle avec les grammaires de dépendance qui sont d'actualité dans un cadre de corpus étiqueté morphosyntaxiquement et pour lequel on propose un calcul de distance sémantique qui utilise les étiquetages de grammaire de dépendance (voir infra, chapitre 3.3.2).

« The chairman ploughed through the discussion » (Black 1962:39). Dans cet exemple il y a proéminence sur le noyau *ploughed through* qui serait naturellement réalisé à cet endroit prosodiquement. L'énoncé isole le mot métaphorique du reste de la phrase, on parlera de « *focus* », et de « *frame* » pour le reste de l'énoncé. Le concept de focalisation sur un mot dont le sens nécessite un 'cadre' évite le travers qui consiste à affirmer que les mots véhiculent le sens. Cette focalisation sur un mot établit la différence entre métaphore et expression figurée (*the black sheep of the family*) où il n'y a pas de focalisation sur un terme précis. Là l'expression tout entière renvoie à une autre 'image sémantique' qui n'a pas besoin de contexte pour cela.

Black revient sur l'idée même de métaphore basée sur la ressemblance. C'est plus la métaphore qui crée des ressemblances que des ressemblances préexistantes qui seraient à l'origine de la métaphore.

1.3.5 La nouvelle rhétorique

Genette montre que l'*écart* (Genette 1966 :210) est le trait pertinent des tropes, que le style consiste en une violation de codes voulue. Par rapport à quoi y a-t-il écart ? Un hypothétique degré zéro ? Que veut dire écart ? La métaphore corporelle de la figure et celle spatiale d'écart peuvent-elles s'éclairer mutuellement ? Quels sont les critères de l'écart et de la figure dans le discours rhétorique ? Cela mène à l'apparition d'un facteur nouveau : celui de la « réduction d'écart ». Genette montre que toute figure comporte « l'expression littérale visible en transparence, comme un filigrane, ou un palimpseste, sous son texte apparent » (Ibid :211).

L'écart est la vie créée par cette double présence, celle du signe de la figure et de l'expression littérale en filigrane. Le sens métaphorique provient donc de la réduction d'écart.

Ce qui importe, est-ce l'écart ou la réduction d'écart ? On peut répondre par un travail avec des unités infralinguistiques : des sèmes qui sont les composants de sens qui composent la cellule signifiante du mot. Les unités de signification commencent au niveau de l'accouplement de deux cellules sémiques.

C'est par rapport à un degré zéro de discours pratique que l'écart est une altération ressentie, et non une série de sèmes essentiels. Donc, si l'on considère que le sémème d'un terme est constitué de sèmes essentiels et de sèmes inessentiels, ce sont les sèmes essentiels (adjoints des sèmes inessentiels) qui forment le discours de degré zéro.

Tel mot dénoterait naturellement telle chose, cela dans « une transparence dénotative » permettant « une représentation naturelle et directe », montrant « la vérité toute nue » (Rastier, 1994, 84). Par exemple, « les stoïciens estimaient que le nom tombe droit de la pensée vers ce qu'il désigne, et comparaient cette chute à celle d'un stylet qui se fiche droit (orthon) dans le sol » (idem, 81).

La transparence dénotative n'est jamais totale et la seule considération de la situation discursive suffit à le démontrer. On peut seulement considérer qu'il y a deux pôles dénotatif et connotatif, comme l'illustre ce schéma (Détienne 2005 :5) :

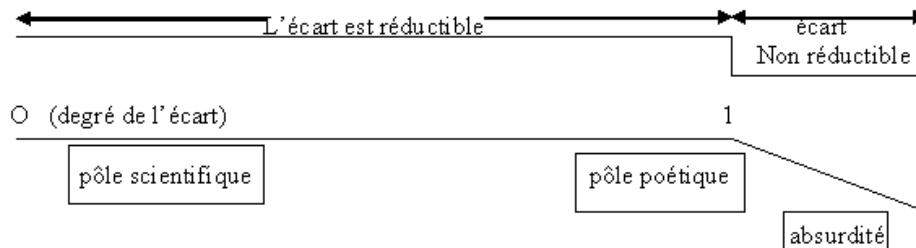


Figure 1 Continuum entre prose scientifique et absurdité

Les relations sémantiques ancrent le sens de l'énoncé dans la situation discursive, et la même chaîne morphosyntaxique considérée comme étant située au pôle scientifique, et donc de degré 0 d'écart, peut être symbolique dans un autre contexte. Selon Rastier le contexte crée les occurrences des sémèmes, leur sélection par rapport à un ensemble de possibles. Cette mobilisation de sémèmes directement liée et dépendante de la syntaxe créera installer des isotopies dans le discours : « Un message ou une séquence quelconques du discours ne peuvent être considérés comme isotopes que s'ils possèdent un ou plusieurs classèmes en commun » (Greimas 1966 :53).

Il est impossible de déterminer à partir de quel degré d'accumulation de sèmes inessentiels (sans adjonction de leur sème essentiel) un écart est perçu, un trope existe, une figure se distingue. Si l'on reprend l'exemple ci-dessus :

(2) *The chairman ploughed through the discussion.*

Le sème inessentiel de « ploughed » est évident mais il est adjoint à un autre sème inessentiel, celui de « through », sans lequel la métaphore n'est pas possible. Même « along » est difficilement substituable à « through », alors que l'on peut concevoir :

The farmer ploughed along the hedge

Il y a donc un sème inessentiel au niveau de « ploughed », au niveau de « through », et aussi au niveau de « discussion » qui est ici conceptualisé comme un volume et non un itinéraire comme dans : « he dropped hints along the discussion » (tout au long de la conversation, il a fait des allusions). Ce qui démontre bien que la métaphorisation est de la même nature que la langue, ou que la langue est de nature métaphorique (entre autre). La métaphore procède par transfert et sélection de sèmes par rapport à un contexte, ce qui peut signifier dans le contexte de métaphores reformulées à l'oral, une sélection de sèmes par rapport aux autres métaphores et comparaisons, celles-ci créant une isotopie allotopique.

1.3.6 L'espace de la figure

Le problème que l'on ne tentera pas de résoudre, mais sans non plus l'aggraver, est celui que Ricoeur nomme *la métaphoricité de la métaphore*. On a effectivement du mal à parler de figure sans en utiliser, voire en créer. Il suffit d'en avoir conscience. Le terme même de figure à un double sens d'espace : extériorité corporelle (face en anglais), mais aussi contours, traits formes. Le discours n'a pas de « figure », mais dans ses différentes manières de s'organiser, et de signifier, il a des propriétés que les 'vrais' corps ont : il est appréhendé différemment selon la situation, le point de vue. Ce point de vue, et c'est une des hypothèses qui est sous-jacente à l'établissement d'un corpus oral, est aussi déterminé par la forme phonologique de l'énoncé. Si la tendance est d'utiliser des italiques pour les néologismes et emprunts à l'écrit, ne serait-ce pas une façon de transcrire le signal prosodique correspondant à un changement d'encodage. Ces signaux intonatifs déterminent l'ironie, l'euphémisme ou... la métaphore à l'oral.

La figure et l'écart sont liés au concept d'espace par les arrangements et les distances qu'ils installent entre les signes en les sélectionnant et en les combinant. : P. Ricoeur modélise ce principe par deux axes orthogonaux plutôt que de faire appel à la chaîne parlée des structuralistes. Ce concept d'axes orthogonaux est repris par Cortes dans son exposé sur métaphore et métonymie où elle organise ces tropes autour des concepts d'*allotopie* et de *cotopie*, d'axe paradigmatique et syntagmatique.

La métonymie correspond, sur le plan structural, à une projection sur l'axe paradigmatique d'un rapport de contiguïté dans le cadre d'une cotopie. (...) Dans la métaphore, on observe une projection sur l'axe syntagmatique d'un rapport de similarité entre deux domaines isotopiques ou cotopiques distincts (relation allotopique). Chacune de ces opérations a pour effet un raccourci sémantique qui est à l'origine d'un conflit conceptuel avec le contexte (CORTES 1995 :18)

Il est donc utile de distinguer dans le cadre de la métaphore la relation allotopique qui génère la métaphore : « I think it's on the journey to that change underneath the just the enjoyment » (312, E12).

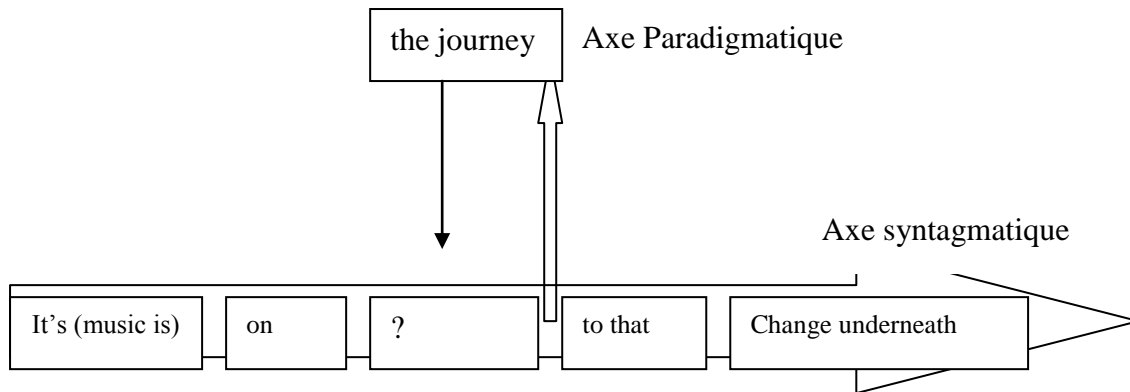


Figure 2 Les deux axes de la métaphore

Le raccourci sémantique a lieu au niveau de plusieurs termes qui ont tous le même rapport allotopique avec le domaine isotopique de la musique. On a tenté ici de schématiser cette projection sur l'axe syntagmatique d'un rapprochement entre deux domaines isotopiques, à savoir la musique et le voyage. Il y a conflit conceptuel avec le contexte, qui s'éclaire au fur et à mesure que le locuteur réitère ce rapprochement isotopique (*on, underneath*).

L'autre opération qui permet de filer la métaphore est la métonymie. Elle crée un conflit conceptuel de type hiérarchique, et la projection se situe sur l'axe paradigmatique, en d'autres termes, on comprend le terme dans le contexte : « puisque puisque puisque puisque l'espace est en train de danser l'espace est en train de danser parce que on on l'occupe (300, F8) » l'« espace » vient représenter le concept de musique dans un rapport de contiguïté la musique étant une onde qui se propage dans l'espace, le faisant effectivement vibrer, « danser ».

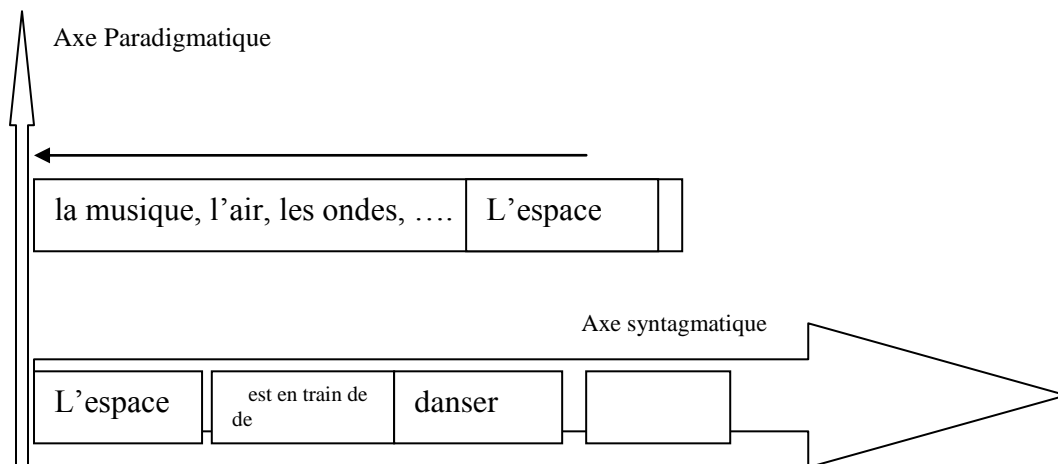


Figure 3 Projection sur l'axe paradigmatique de la métonymie

Les axes orthogonaux de Ricoeur sont les axes syntagmatiques et paradigmatiques de Cortès. Il est possible de décrire la métaphorisation (comme les autres tropes) comme une sorte d'altération au niveau de ces axes : l'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence, de même que la récurrence de mêmes figures phoniques (les rimes) va induire en quelque sorte une ressemblance sémantique. Ce qui explique aussi que même si la métaphore est quelquefois définie comme étant unidirectionnelle, elle est une addition, une combinaison plus qu'un transfert.

Ces nouvelles combinaisons sont des violations de règles, mais ces violations sont régies par un code. Cette transgression doit être compréhensible par les parlants d'une même culture, doit utiliser des violations sémantiques de types déjà pratiqués, ou de combinaisons de types déjà pratiqués.

Là encore, les analogies de forme ou de fonction jouent un rôle essentiel. Les métaphores figées révèlent des caractéristiques récurrentes de la catégorisation linguistique liées à une perception de la forme, de l'utilisation quotidienne, des propriétés saillantes dans une situation donnée, c'est-à-dire d'une relation des locuteurs à l'objet sur laquelle se fonde la catégorisation.

L'étude des métaphores nous dévoile certains fondements de la catégorisation : les dénominations des objets sont catégorisées en fonction des interactions entre le monde et le système conceptuel. Par les métaphores catachrétiques, la langue véhicule un système conceptuel figé. (Ricoeur 1975)

Les métaphores figées ont été vives, à un moment plus ou moins fugitif de l'histoire de la langue. Etant donné que les interactions entre le monde et le système conceptuel demeurent les mêmes, il en résulte que ce qui vaut pour les métaphores lexicalisées vaut aussi pour les métaphores vives. Cette cohérence permet « l'élucidation d'un sens » lorsqu'on est confronté à « une destruction (une violation de code) qui est accompagnée d'une restructuration d'un autre ordre ». De cet écart, naît, selon Ricoeur, le sens métaphorique, qui se complète au moment où la métaphore vive prend naissance dans une situation énonciative.

« La métaphore n'est pas l'écart lui-même mais la réduction d'écart » (Ricoeur 1975). L'utilisation de coefficients LSA³, calculés entre les mots utilisés par les locuteurs et la topique, la musique, est directement motivée par cette notion d'écart. En effet ils ne font que tenter de chiffrer cet écart, cette distance sémantique. « La métaphore intervient pour réduire l'écart créé par l'impertinence ». (Cohen 1966 : 107).

L'étude à base de corpus multi-dialectal rend possible de contraster ces violations du code de la langue et de la parole, en l'étudiant, sur le plan paradigmatique et syntagmatique, dans les différents dialectes.

1.3.7 Métaphore et cognition

La métaphore a donc un contenu cognitif, ce qui était absent de la théorie de la substitution. Black arrive presque au constat qu'avec la métaphore il y a émergence de signification, sans que cette émergence soit dictée par des règles syntaxiques.

La sémantique cognitive fait état de cette qualité signifiante de la métaphore et y voit un formidable vivier d'observations. Dans *Metaphors we live by* et *Women, fire and other dangerous things* Robert Johnson et George Lakoff démontrent comment les métaphores organisent notre langue et notre pensée et cela à tous les niveaux de l'énoncé. Ils démontrent surtout comment les métaphores qui s'inscrivent dans la langue (car ils travaillent principalement sur des métaphores lexicalisées) sont cohérentes, peuvent s'organiser en axes qui génèrent des métaphores à tous les niveaux morphosyntaxiques mais aussi au niveau des structures syntaxiques.

³ Coefficient d'analyse sémantique latente, calculé en ligne (<http://lsa.colorado.edu/>) et correspondant à la distance entre le terme et la topique, que l'on considère être la musique dans l'ensemble des entretiens.

1-4 Une définition de la métaphoricité

Introduction

Cette fausse symétrie qui semble être présente dans le terme de *projection* utilisé par plusieurs auteurs pour décrire le processus de métaphorisation semble venir du mécanisme même de la métaphore qu'on ne peut limiter à un transfert de propriétés communes entre un comparant et un comparé (véhicule et musique). Comme le démontre J. Gardes-Tamine, la métaphore est plus de l'ordre de la similitude (*similitudo*) que de la comparaison (*comparatio*) : « Au bout du compte, la métaphore met en évidence des traits, qui d'ailleurs existaient peut-être, mais en arrière plan, et elle a ainsi une dimension heuristique. Dans les termes de N. Charbonnel (Charbonnel 1991), elle crée de l'homogène à partir du disparate » (Gardes-Tamine 2003 :2) .

Contrairement à la synecdoque qui fait appel à des relations de *méronymie* ou d'*holonymie* (partie au tout), d'*hyponymie* ou d'*hypéronymie* (des relations d'espèce au genre), ou la métonymie qui met en scène des relations de contiguïté, la relation métaphorique est sélective, de l'ordre de l'ellipse, d'un raccourci syntaxique, et repose sur des présupposés sémantiques.

Les métaphores semblent être des relations d'identification. Elles sont heuristiques, créent du sens qui jusqu'à l'apparition de la métaphore, n'était pas dicible. On « crée des connexions sémantique dans une organisation discursive » (Schlanger 1983 :182). Or cette création peut se faire de deux façons, par le biais de deux types d'organisation discursive, une qui correspond aux métaphores '*in presentia*', l'autre aux métaphores '*in absentia*'.

Dans le cas des métaphores *in absentia*, la topique ou teneur sera activée contextuellement, mais absente de la formulation métaphorique. Tel ce locuteur lors d'une description de l'émotion ressentie lors d'un concert : « je n'ai jamais pris de drogue mais (...) peut-être que les gens qui se droguent » (256, E5). La topique est absente. Mais il s'agit bien de l'effet de la musique qui est décrit ici. Dans le cas des métaphores '*in praesentia*', teneur et véhicule sont présents et vont être mis en relation et c'est là qu'interviennent la copule et la prédication plus généralement :

cette mise en relation de termes ne peut se faire que dans un cadre syntaxique donné. Elle sera explicitée dans ce que l'on appelle les métaphores *in praesentia* , lorsque le thème et le phore dans la terminologie de Perelman et Olbrechts-Tyteca (1970) (tenor et vehicle, teneur ou topique et véhicule dans celle de Richards, 1936) sont associés par un outil explicite comme la copule « être » ou l'apposition : 'La nature est un temple' (Gardes-Tamine 2003)

Dans les métaphores « *in absentia* », le véhicule peut emprunter toutes les positions syntaxiques de l'énoncé, ici au niveau du verbe, de l'adverbe, du nom: « qui se **mettent** trop trop trop à fond **devant** j'aime bien me **caler** euh au même **niveau** que tout le monde quoi » (118, F3).

Le signifié métaphorique est le résultat de la syntaxe mais aussi, comme il a été vu dans le cadre des interviews du contexte, de la situation discursive. Son sens est fuyant, tout juste palpable lors de l'échange verbal. Dans certains cas, il faudrait avoir un enregistrement vidéo pour saisir le sens des métaphores a posteriori, car la gestuelle liée à la dimension phonétique

serait utile pour déterminer s'il s'agit bien de métaphores : « En premier lieu, il est souhaitable de pouvoir dire que le signifié comporte une partie affective et une partie cognitive » (Le Ny, 1979, p. 130-131, cité par Gardes-Tamine 2003).

Le signifié métaphorique a un pôle cognitif, et un pôle affectif. Le pôle cognitif le rapproche des métaphores lexicalisées ou catachrèses, le pôle affectif des métaphores créatives. La métaphore résulte d'une matrice, une vivacité sémantique, qui naît de la présence de deux cellules (teneur, véhicule). Cette matrice est en mouvement tant que la métaphore est vive. Ces deux cellules sont la plupart du temps simultanément présentes dans les énoncés oraux du corpus, la cellule teneur n'est jamais très loin du véhicule sauf dans de rares cas.

1.4.1 Conclusion et définition adoptée

Cette définition est provisoire car l'analyse qui suit tente de la préciser. De la signification grecque originale du terme sera conservée l'idée de transport, transport de concept, mais aussi 'transport' dans son sens d'émotion présente chez les acteurs de la situation énonciative et lié à un passage à un autre niveau d'élucidation du sens. Mais on ne pourra pas se fonder sur l'idée de « l'utilisation d'un terme dans son sens concret pour dire un sens abstrait », car la distinction entre les deux disparaît avec le thème même des interviews, la musique, phénomène à la fois concret, physique et abstrait. D'après ce qui précède, on identifiera comme métaphorique une série de termes qui, dans un contexte énonciatif précis :

1/ font référence à un concept (lié à la musique dans le cadre de notre corpus) alors que ces termes ont un sens plus fréquemment attesté (sème essentiel) qui n'a aucun rapport avec ce contexte

2/ ont un sens lié à la musique qui est relié au sens plus fréquemment utilisé du terme par ce qu'on nommera une « correspondance inter-domaine conceptuel » ou cross-domain mapping (cf Lakoff and Johnson, 1980 :56), où le domaine cible est l'aspect de la musique auquel fait référence l'expression, et le domaine source est essentiellement éloigné de la musique. Pour l'identification des métaphores vives potentielles, on rajoutera une troisième caractéristique :

3/ Le groupe de termes métaphoriques dans le dialecte donné n'est pas répertorié, lexicalisé comme une des façons d'exprimer le concept, l'aspect de la musique considéré.

1-5 Métaphore et corpus- Stratégies d'approche de la métaphore à base de corpus

Anatol Stefanowitsch (Stefanowitsch 2006, Introduction) fait ce constat que la linguistique de corpus s'est établie comme la principale méthode de paradigme empirique depuis quinze ans, et la recherche sur la métaphore, qui a eu le vent en poupe depuis l'émergence des théories de Lakoff, Johnson, et Turner, semble avoir pris un certain retard dans ce domaine.

Toutefois, des chercheurs ont récemment commencé à remédier à cette carence en installant les fondations méthodologiques d'un besoin de vérification des récentes théories sur la métaphore par des données authentiques qui permettent une vérification empirique. L'ouvrage de Stefanowitsch, (Ibid), présente un récapitulatif des stratégies d'extraction et de repérage des métaphores en linguistique de corpus.

1.5.1 Extraction des métaphores d'un corpus

La problématique de l'ouvrage est clairement centrée sur le principal problème que pose l'étude de métaphore à base de corpus : leur extraction et leur critérisation. Toute analyse de corpus doit faire face au problème de l'extraction des données pertinentes. Lorsqu'il s'agit de repérer des termes lexicaux bien définis, ou des expressions particulières, la tâche est relativement simple.

Elle demeure accessible, bien que plus complexe lorsqu'il s'agit d'analyser des phénomènes grammaticaux, et utilise notamment les étiqueteurs POS (parties du discours) qui analysent automatiquement les occurrences du corpus.

Dans le cadre de la présente étude sur les métaphores, elles paraît à première vue pratiquement impossible du fait même que la cartographie conceptuelle qui permettrait de repérer les métaphores d'un certain degré de vivacité n'est liée à aucune forme linguistique prédéterminable. Aussi les auteurs de *Corpus-based approaches to metaphor and metonymy* font ce constat de carence dans le domaine :

Il existe toute une panoplie d'annotations sémantiques concevables qui pourraient pallier ce problème, mais aucun des corpus de taille acceptable ne contient d'annotations sémantiques, et cela est d'autant plus vrai pour les corpus recueillis par les chercheurs à des fins précises de recherche. Ainsi, la très grande majorité des travaux de recherche menés sur le '*mapping conceptuel*' ne peuvent pas prendre appui sur des corpus annotés. C'est pour cette raison que l'on propose ici diverses stratégies d'extraction d'expressions linguistiques qui rendent manifestes des instances de mappings conceptuels de corpus non annotés, en particulier les trois suivantes... »⁴ (Ibid : Notre traduction)

Les auteurs font ensuite un état des lieux et donnent les quelques recettes les plus utilisées à ce jour. Dans ce qui suit, elles sont brièvement recensées afin de décider de leur pertinence dans le cadre de cette étude contrastive de corpus d'oral spontané.

1.5.2 Recherche manuelle

Cette méthode avait été adoptée lors de l'étude préliminaire sur un corpus d'écrit prélevé sur un site internet. Cette méthode est laborieuse, subjective et exigerait des vérifications pour que les résultats aient une quelconque crédibilité. En effet, une des conclusions de toute étude de corpus sur les métaphores (vives ou non) est que leur caractérisation est subjective et relative à une culture. De même que ce qui est métaphorique dans une langue ne l'est pas forcément dans une langue voisine (to be behind schedule / être derrière l'emploi du temps*→ en retard sur l'emploi du temps), ce qui est métaphorique dans une communauté ne l'est pas pour tous les locuteurs de cette langue. Ce ne sont que quelques questions soulevées par l'extraction manuelle d'un corpus de taille significative.

Plus le corpus est grand, plus les résultats sont valides, et moins l'extraction manuelle est envisageable.

⁴ Ibid « There are various conceivable types of semantic annotations that could help solve this problem, but none of the currently available large corpora contain any semantic annotation (and this true even more so of corpora assembled by researchers in the context of specific research questions). Thus, the vast majority of corpus-based research on conceptual mapping cannot rely on annotated corpora, thus a number of strategies for extracting linguistic expressions manifesting conceptual mappings from non-annotated corpora have been proposed, in particular the following three”

1.5.3 Recherche de lexique lié au domaine source des métaphores

Toute métaphore implique un transfert. Celui-ci s'effectue à partir d'un domaine (lexical) source qui va être utilisé pour signifier ce qui l'est habituellement avec un domaine lexical que l'on nommera cible. Le premier biais est que cette approche implique que ces domaines sources soient déterminés au préalable, éliminant ainsi toute autre domaine source qui ne serait pas encore répertorié !

Cela apparaît manquer de rigueur dans le sens où les autres possibilités de domaines sources vont échapper par le fait même à l'analyse, et même si les domaines sources décidés au préalable sont bien présents dans le corpus, leur représentativité dans les possibilités métaphoriques du domaine conceptuel cible ne sera pas prise en compte.

Pour cette approche on peut travailler par mots clefs pour lesquels on tentera de dresser des listes exhaustives de lexique possible pour les métaphores. Cette méthode ne peut être envisagée qu'en tant qu'aide à un tri manuel.

1.5.4 Recherche par lexique du domaine cible

De même que pour la précédente, elle procède par mots clefs. Cette méthode présente deux inconvénients. Elle nécessite d'énormes corpus qui de surcroît doivent être monothématiques. Deuxièmement, elle ne permet de repérer que les domaines sources associés aux termes les plus fréquents, les plus conventionnels et connus du domaine cible. Cette méthode générerait pour le domaine cible sélectionné, des mots clefs tels que : music, rhythm, tempo, note, play, beat etc.

Comment, à l'aide de ces mots clefs, repérer l'énoncé suivant :

N°	Loc	Temps	terme	POS	LSA	Enoncé
						but you take everything that 's in you and you put it out
258	E10	431,144	in	IN	0,17	and people will respond to it

Directement en amont et en aval on ne trouve aucun mot-clef qui a trait à la musique par le biais de sèmes essentiels. Le problème avec cette méthode est donc celui de l'existence de deux types de métaphores, les métaphores *in-praesentia* et *in-absentia*. Si seul le comparant est présent, la métaphore ne peut pas être détectée automatiquement par ces méthodes. On peut aussi penser contrairement aux auteurs de l'ouvrage cité plus haut qu'il n'est pas toujours aisé d'établir une liste exhaustive des termes d'un domaine cible.

Prenons le domaine cible de la musique. Doit-on, pour repérer les apparitions dans le discours du domaine cible, ne considérer que les termes qui ne sont pas métaphoriques ou au degré métaphorique zéro ? La conviction, qui est le fil d'Ariane de l'investigation qui suit, est que ce degré zéro n'existe pas, ou du moins pas dans l'absolu, et qu'il est seulement une borne d'un intervalle $[0, x]$, intervalle de vivacité métaphorique dans lequel toute métaphore se situe.

Pour être plus parlant, les catachrèses doivent-elles compter parmi les « termes représentatifs » du domaine cible ? Doit-on considérer les termes *aigu*, *grave*, *phrase*, *mot*, comme autant de représentants du domaine cible, ou du domaine source.

Là réside tout le problème : un usage qui est à classer dans le domaine source à une époque évolue peut mourir métaphoriquement et passer du côté du domaine cible avec le temps. Ainsi des termes tels que *gravelly* (rauque) *groove* (intraduisible !), *hook* (signifiant 'ligne musicale qui accroche'), qui furent des métaphores assez vives, sont aujourd'hui lexicalisés. Cette méthode permet néanmoins de repérer « all mappings posited as well as additional ones »

(Ibid), donc tous les domaines sources selon les auteurs. Ce type d'analyse correspond à l'étude qui suit. Les méthodes utilisées sont différentes et tentent de combler les carences spécifiées ici.

1.5.5 Les autres méthodes : Recherche par marqueurs métaphoriques

Cette méthode est utilisée dans cette étude sur l'expression de la musique. Il s'agit de tous les marqueurs possibles qui sont potentiellement des signaux de la présence de métaphores. Le corpus est sondé systématiquement par le biais de ces marqueurs.

Dans le cadre de corpus oraux, une liste de ces marqueurs fait l'objet d'un chapitre sur la critérisation des métaphores. Il s'agit de marqueurs énonciatifs, marqueurs métalinguistiques, d'intensificateurs (*really*, *plutôt*), et de marqueurs prosodiques qui seront affinés lors d'une étude spécifique à cet effet.

1.5.6 Extraction de corpus annotés en fonction de domaines (champs) sémantiques

Les méthodes vues plus haut peuvent être appliquées à des corpus qui ont été annotés pour des domaines sémantiques particuliers. On peut aussi considérer, d'après les auteurs, faire des extractions de corpus qui ont été annotés en fonction de domaines conceptuels (conceptual mapping). Le problème soulevé par cette méthode, selon eux, est que les corpus annotés sémantiquement peuvent ne pas être consistants vis-à-vis des champs sémantiques par rapport auxquels l'annotation sémantique a été calculée à l'origine. Ils donnent l'exemple du terme *rise* qui peut être annoté comme faisant partie du champ sémantique de QUANTITE et de MOUVEMENT.

1.5.7 Résultats obtenus par méthodes de corpus

Le résultat le plus frappant, mais qui est lié aux méthodes d'annotation morphosyntaxique des corpus, est à situer au niveau des propriétés structurelles des expressions métaphoriques. Les résultats des études à base de corpus montrent qu'il y a souvent des différences formelles entre l'usage littéral et l'usage métaphorique.

Les métaphores sont souvent associées au reste du syntagme de façon différente de celles qui sont spécifiques aux usages littéraires. Elles sont aussi associées à des structures grammaticales et modales bien particulières. Ces réalisations syntagmatiques peuvent bien sûr être rajoutées aux marqueurs métaphoriques évoqués ci-dessus. Patrick Hanks (Hanks 2006) montre qu'en anglais, l'usage métaphorique de *sea* est pratiquement systématiquement lié à la préposition *of*. Elle travaille à partir d'un corpus écrit (le BNC—British National Corpus) et procède à des requêtes à l'aide d'un concordancier de façon à étudier les co-occurrences de *sea*. On pourrait travailler de façon identique en français et prouver que *océan* et *mare* (dans leur utilisations figurées) se conjuguent métaphoriquement avec *de*. Mais les métaphores vives du corpus se réalisent peu en cette forme de composition nominale et affectionne la prédication, avec la copule être ou un verbe lexical.

On pourra ainsi tenter de contraster l'assaisonnement structural des métaphores qui sont présentes dans les trois dialectes pris en compte, entre autres on pourra étudier :

- le nombre,
- la variabilité morphosyntaxique du lemme,
- la modalité (affirmative, négative, interrogative),
- la situation informationnelle (insertion dans un prédicat, isolement syntaxique, antéposition)

1.5.8 Certains termes sont plus propices à devenir métaphoriques que d'autres

La catégorie sémantique est importante, on imagine mal *idée* être la métaphore de quelque chose.

Ces termes potentiellement métaphoriques possèdent généralement une caractéristique cognitive saillante. L'océan est immense (plus que mer, et est donc utilisé de préférence), la montagne est haute et est donc utilisée de préférence à colline ! On parle d'une montagne de travail, d'un tas de travail, et non d'une colline de travail, ni d'un monticule de travail.

Aussi, de la même façon, ces termes appartiennent à certains registres : on trouve rarement des termes techniques employés comme métaphores. Ils ne se situent pas, de même que colline et monticule, au bon rang hiérarchique de catégorisation, ne sont pas des prototypes, et se présentent donc comme des mauvais candidats à la métaphore, mais peuvent l'être au sein d'une communauté utilisant un même jargon technique. Les pêcheurs « à la mouche » savent tous que « ça mouche ce soir » signifie qu'il y a des gobies à la surface de l'eau, ce qui est incompréhensible des néophytes.

Enfin, ces termes sont utilisables dans des réseaux de résonance, qui sont à l'origine des 'conceptual mappings'. *Vague*, dans son sens métaphorique, se trouvera aux côtés de termes tels que *noyé*, *tempête*, *naviguer*, *déferler*, *inonder*, *océan*, *marée* ...

1.5.9 Certaines métaphores sont plus métaphoriques que d'autres

Hanks (2004) émet l'idée que la différence entre les métaphores conventionnelles et les usages littéraires est moins importante que la différence entre les métaphores qu'il intitule 'dynamiques' et les métaphores conventionnelles. Mais entre ces dernières, le dynamisme métaphorique est une valeur scalaire et la métaphoricité est mesurable à l'aide de corpus. Il pose les principes qui sont à la base de la présente étude.

Patrick Hanks (Ibid) prétend que l'intensité métaphorique dépend du nombre de propriétés partagées par le sujet primaire (cible) et le sujet secondaire (source). Il utilise les termes de distance sémantique que nous reprendrons dans le calcul de coefficients *lsa* (analyse sémantique latente). D'après Max Black (1962), cette distance sémantique correspond à une résonance d'au moins une propriété commune au concept source et au concept cible. De cette résonance dépendrait la distance sémantique et la vivacité métaphorique. En effet, plus la résonance est grande moins la métaphore est vive. Plus le sujet primaire et le sujet secondaire partagent des propriétés, moins la métaphore est vive. Ce principe paraît central pour toute étude sur la métaphore, mais il semble être la clef de voûte de la présente étude sur les métaphores utilisées dans le discours sur la musique. Cette relation directe entre le nombre de propriétés partagées et la vivacité métaphorique sera quelque peu remise en cause à partir du moment où la différence sera faite entre les propriétés conceptuelles partagées et les propriétés (ou potentiel) émotionnelles partagées par les domaines source et cible. Nous verrons que deux concepts très éloignés le [DEPLACEMENT] et la [MUSIQUE] sont en fait très proches si l'on considère les émotions que ces expériences procurent.

Par opposition aux transferts entre [MUSIQUE] et [DEPLACEMENT] qui sont éloignés sémantiquement, une forte proportion des transferts utilisés se fait entre [MUSIQUE] (sujet primaire) et [langue verbale] ou [TRANSPERCEMENT/PASSAGE DE LA BARRIERE CORPORELLE].

Or les propriétés communes entre sujet primaire et secondaire pour ces deux types de transferts sont nombreuses (la musique est un système cognitif comme la langue verbale, la musique est physiquement une onde qui traverse effectivement les corps), si nombreuses que la faible vivacité métaphorique résultante met en doute le concept même de métaphore dans ces deux cas de figures. Mais la métaphore à l'oral est prédicative et argumentative, et la justesse de sens intenté ne doit pas être confondue avec la proximité des concepts mis en jeu. Lorsque les domaines sources sont déterminés on peut focaliser l'analyse des réseaux métaphoriques à leurs aspects les plus vifs ([LA MUSIQUE EST UN VOYAGE]). Cette étude présentera des techniques d'appréciation de la vivacité métaphorique supplémentaires qui sont le moyen de vérifier cette parité entre propriétés communes et vivacité métaphorique

1.6 Propriétés textuelles contrastives des cartographies conceptuelles (conceptual mappings)

Les approches de corpus permettent d'explorer toute une gamme de propriétés qui ne peuvent pas être appréhendées par des méthodes introspectives ou intuitives. La plus simple des propriétés est la fréquence de tel ou tel domaine conceptuel source dans tel ou tel genre. On peut, par recherche de liste de mots couvrant un champ sémantique, évaluer la diversité d'un genre quant aux métaphores qui sont utilisées pour le structurer. Ainsi l'ubiquité des usages métaphoriques dans la langue de tous les jours, ces métaphores avec et par lesquelles nous vivons (Lakoff 1980), n'est plus à démontrer, mais les études de corpus permettent de vérifier, de quantifier et de formaliser les théories conceptuelles qui sont en grande partie fondées sur catégorisation et métaphorisation.

Les corpus fournissent bien d'autres renseignements que la fréquence de tel ou tel domaine source. Il y a une tradition d'analyse métaphorique textuelle qui est strictement menée à base de corpus et traite des fonctions idéologiques, sociales et communicatives de la métaphore (Stefanowitsch 2006). On peut aussi (Ibid) étudier la signification pragmatique et l'intertextualité des emplois métaphoriques.

1.7 Etudes inter-langue (contrastive) et diachronique à base de corpus

Certaines théories de *mapping* conceptuel érigées de manière introspective s'avèrent valides pour plusieurs communautés linguistiques. Mais beaucoup de mappings ne sont pas universels et seules des études de corpus peuvent le vérifier. Même si certains *mapping* semblent être universels (CE QUI EST HAUT EST BIEN, POSITIF), le degré et la précision de leur application diffère d'une langue à une autre, d'une communauté à une autre.

La présente étude tente d'explorer ces différences dans un domaine d'intérêt précis, à l'aide d'un corpus d'un genre bien particulier (oral spontané) recueilli à cet effet, et dans lequel sont représentés trois dialectes. La musique, phénomène pan-culturel, semble être un médium qui n'a pas de frontières linguistiques ou culturelles. Son expression est-elle structurée par les mêmes métaphores dans trois dialectes ? Cette problématique initiale déclenchera une réévaluation des méthodes d'étude de la métaphore à partir de corpus oraux.

1.8 Corpus Oral : Motivation et obligation

1.8.1 Une spécificité des métaphores vives de l'oral

Une étude préliminaire sur les métaphores utilisées à l'écrit à partir d'un corpus écrit avait été conduite au préalable. Les métaphores à l'écrit présentent des points communs avec celles qui naissent à l'oral. Elles sont générées par des *allotopies*, des adjonctions de sèmes inessentiels qui ressemblent à ceux sélectionnée à l'écrit. La vivacité des métaphores dans les deux genres présente une différence fondamentale, ne serait-ce que dans son appréhension. Les métaphores de l'écrit, que l'on peut difficilement qualifier de spontanées quel que soit le genre considéré, doivent être une adjonction cohérente de sèmes inessentiels, comme dans l'exemple *The chairman ploughed through the discussion*, et compréhensibles comme telles sans l'information de la prosodie.

L'innovation de telles métaphores rondement menées, est moins compatible avec le genre de l'oral spontané, c'est-à-dire une langue en pleine gestation, faite de répétitions, d'hésitations et de pauses.

De plus, l'écrit doit souvent faire 'porter' la métaphore par plusieurs termes car elle doit être visible. Ainsi y trouve-t-on beaucoup de compositions nominales (un parapluie doré) alors que les métaphores de l'oral se concentrent sur des termes isolés tout en pouvant être disséminées sur l'axe syntagmatique, mais sous forme de répétitions, d'hésitations.

La métaphore est bien plus visible syntaxiquement à l'écrit car l'énoncé est travaillé ; à l'oral, en revanche, ce travail est impossible et cette carence relative de la propagation de la métaphore sur l'axe syntagmatique est comblée de diverses façons et notamment par la dimension prosodique.

1.8.2 Tropes et prosodie

La plupart des tropes pratiquées communément à l'oral sont décodées comme telles en partie grâce à l'intonation. Tout énoncé oral ironique, sarcastique, euphémistique, cesse de l'être s'il est réalisé avec une intonation neutre. Classiquement, la liste des tropes intonatifs s'arrête là. L'hypothèse qui fut aussi la motivation de travailler sur un corpus oral, est que la métaphore est aussi un trope intonatif. De même qu'un énoncé ironique prononcé sans ton ironique paraît cryptique, il semble qu'une véritable métaphore vive, qui ne serait pas réalisée avec cette touche intonative qui sera analysée à l'aide de ce corpus, n'est pas véritablement une métaphore vive, ou du moins est difficilement interprétable comme telle. Pour une comparaison, l'importance de l'intonation paraît moindre car le même rôle informatif est rempli par les locutions comparatives « comme », « tel que ». Il en est autrement pour la métaphore, c'est ce qui rend son angle d'analyse oral intéressant. Intéressant pour les enseignements potentiels par rapport à la métaphore, mais éventuellement pour d'autres tropes, d'autres émotions qui sous-tendent le discours oral spontané.

Cette caractéristique des tropes, et notamment de la métaphore, peut être directement éclairante dans une perspective théorique et fondamentale, mais aussi dans des secteurs tels que la reconnaissance vocale, la traduction automatique de l'oral, et plus généralement tout ce qui a trait au TAL (Traitement Automatique des Langues).

1.8.3 Prosodie et contraintes d'une étude de corpus d'oral spontané

Ce genre est une concaténation d'énoncés balbutiants, dont la syntaxe semble souvent décousue, mais qui a une structure particulière dépendante du contexte énonciatif et discursif et où la prosodie joue un rôle central.

On ne peut pas l'analyser avec les grammaires dont on se sert pour analyser l'écrit. En effet il n'y a pas de phrase à proprement parler, mais des unités rythmiques, parfois même seulement des amorces d'unités rythmiques entrecoupées de pauses, de répétitions.

De même que la prosodie est une source d'information précieuse dans le cadre de l'étude, il est inconcevable de ne pas en tenir compte et de traiter de l'oral comme de l'écrit. C'est une contrainte lourde, notamment lorsque la qualité sonore est mauvaise. Dans ce cas, on s'imposera de ne pas tenir compte des données.

Deuxième partie

Nature du corpus :

Ses limites et ses axes d'analyse

Introduction : Le corpus de référence

Le corpus de référence qui s'est avéré utile pour vérifier la cohérence des mappings cognitifs présents dans les EMs avait été réuni pour une étude préliminaire, et rassemblé à partir du site internet <http://www.mtv.com>. Le travail de défrichage effectué à partir de ce premier corpus écrit avait permis d'esquisser une configuration des espaces conceptuels réquisitionnés lors de la production métaphorique au sein des descriptions musicales. Certains de ces espaces sont communs à ceux des EMs à l'oral ([LA MUSIQUE EST UN DEPLACEMENT]), d'autres y sont quasiment absent ([LA MUSIQUE EST UN OBJET CONTENDANT]) (Cloiseau 2001). Les métaphores concernées étaient très élaborées voire stylistiquement lourdes et semblent être une idiosyncrasie du genre de l'écrit : « lays the rap sting down on her second album » (Ibid).

Ces métaphores bien ficelées sont bien sûr également le reflet de mappings cognitifs, mais aussi d'une culture. Les métaphores violentes de pénétration du corps semblent appartenir à la culture journalistique pop rock, et refléter la violence du style musical. Les acteurs de cette musique deviennent métaphoriquement des combattants armés d'instruments de musique, faisant écho au style lui-même « heavy metal /métal lourd » : « his spiky guitar wars several times after with mounting force » (Ibid).

Le domaine conceptuel de la guerre émanant des métaphores de l'écrit trouve une passerelle vers le réseau conceptuel sexuel en l'image du chevauchement illustré par le terme *ride*. Là encore ces réseaux sont spécifiques du genre musical et de l'écrit. Le corpus écrit brasse davantage de clichés et de métaphores lexicalisées. Pour conclure, la différence majeure réside dans l'absence de spontanéité et donc l'impossibilité de faire une réelle différence entre métaphore vive et lexicalisée, faute d'une absence d'indices discursifs et prosodiques qui vont être les critères de vivacité dans le cadre de l'oral. Les métaphores de l'écrit étaient logiquement extraites selon des critères d'originalité ou de violation sémantique :

	Énoncé	J ⁵	N° article
5	banger/the party banger garnered heavy rotation		f3p52
6	barb/ throws a barb at Jay-Z (derived from barbed attack=attaque musclée)	TVH	f3p83
7	bare-knuckled set	RM	f4p28
8	barnstorm/ it will barnstorm its way to #14 next week	BH	f4p81
9	battle of the bands, U2 will duke it out with an evil version	TVH	f3p85
10	blow up/ Every song has the potential to blow up	SB	f3p40
11	blows through the roof	JW	f4p6
12	body of my album	SR	f3p93
13	bounce in the club	TV	f4p35
14	brain-bashing manner	U	V3 p2

Tableau 1 Métaphores extraites du corpus écrit (extrait)

⁵ J =Initiales du journaliste

Aucun indice ne permet d'installer une méthodologie autre que celle de contrôler directement en aval et en amont de chaque terme pouvant être classé sous la topique (musique), cela manuellement ou à l'aide d'un concordancier, une fois que des listes de ces termes du domaine cibles ont été dressées. En effet à l'écrit, pas d'hésitations, pas de pauses ni de prosodie.

L'établissement des cartographies conceptuelles utilisées dans les productions métaphoriques à l'écrit a été utile à deux titres. Elle a permis d'installer une méthode dans la critérisation des métaphores (trois niveaux d'originalité avaient été définis), mais surtout les réseaux conceptuels, une fois définis, ont permis d'orienter les recherches par rapport à l'oral où les espaces conceptuels sont similaires mais plus limités en nombre.

2.1 Qualité et spécificité du corpus : Ce corpus oral n'est pas un corpus, mais une piste de lancement d'outil de corpus

L'utilité d'enregistrements de terrain pour l'analyse de phénomènes linguistiques n'est plus à démontrer à la suite de deux décennies qui ont vu le développement de cet outil de recherche en linguistique (Capeau Gadet 2007 :99). Il devient important de s'interroger sur ce qu'est un corpus, la fiabilité des données réunies, les conditions de terrain et d'obtention des données, et celles de transcription, transcription dont on devra continuer à normaliser les règles, tout en conservant une marge de manœuvre dictée par l'analyse menée et le but recherché (cf Ibid). Les corpus oraux peuvent être traités en utilisant les outils de traitement automatique des langues (TAL), mais également avec les outils d'analyse prosodique qui sont désormais abordables techniquement au linguiste non phonologue. La combinaison de ces deux types d'outil permet d'ouvrir des champs qui étaient restés inexplorés jusqu'ici.

En contraste avec les séries d'enregistrements sur lesquels travaillent certains phonologues et que ceux-ci nomment corpus dans une acception plus anglo-saxonne du terme, les corpus d'enregistrements d'oral spontané représentent des avantages et des inconvénients. Les avantages sont évidents, et consistent en l'authenticité du matériel, et la richesse des formes dont ce type d'enregistrement foisonne. Des enregistrements qui consisteraient à enregistrer des réactions de sujets sélectionnés à qui l'on soumettrait des énoncés et qui auraient à réagir en invoquant les concepts qu'ils associent à ces énoncés qu'ils auraient à sélectionner à partir d'une liste ont été envisagés, mais l'environnement énonciatif que l'on espère apprécier lors d'oral spontané serait absent, et les contours prosodiques nivelés ou parasités sous l'effet de la situation énonciative (laboratoire) et de l'aspect répétitif de la manipulation.

En revanche un tel dispositif améliorerait nettement la qualité du signal sonore comme dans cette étude (Xu 2004 : 8-9):

Eight native speakers of American English, aged 20-35, participated as subjects. Four of them were female, and the others male. They were recruited from the Northwestern University campus and were paid for their participation. None of them reported having any speech disorders. They all spoke general American English without noticeable accents. Recording was conducted in a sound-treated booth at the Speech Acoustics Laboratory in the Department of Communication Sciences and Disorders at Northwestern University.

L'aspect scientifique de l'expérience détaillée ci-dessus contraste nettement avec les enregistrements effectués pour l'étude présente. L'équilibrage des sexes et l'unité

socioculturelle des participants (20 à 35 ans, tous étudiants du même campus) sont d'une rigueur irréprochable, ainsi que les conditions d'enregistrement (distance constance du microphone). Ces conditions paraissent incompatibles avec le cadre dans lequel j'ai dû effectuer les enregistrements pour l'étude présente. En effet, il s'agissait de recueillir des réactions des témoignages de musiciens dans leur environnement de travail. Ces conditions de terrain ne sont pas idéales pour l'obtention d'un signal sonore de qualité optimale. De ce fait, quelques dix pourcent du matériel sonore n'ont pas pu être pris en considération pour les analyses prosodiques. Toutefois, la qualité du matériel pris en compte est tout à fait suffisante pour les analyses qui ont été effectuées. En effet celles-ci n'ont jamais eu la prétention de conduire à des résultats chiffrés quant à la proportion des emplois de tel type de métaphore dans telle langue, mais plutôt à l'élaboration de prototypes d'outil d'extraction de métaphores vives, et à la vérification de leur compatibilité à être utilisées dans plusieurs langues.

Les déséquilibres apparaissant dans la composition des locuteurs ont deux origines. La première provient de la nature même de la communauté sociolinguistique. Le déséquilibre émanant de la rareté des représentantes féminines de cette population se retrouve naturellement dans le corpus. Il s'y trouve cependant une locutrice dans chaque sous corpus. Les métaphores de ces dernières s'avèrent à la fois cohérentes avec celles produites par les locuteurs masculins et aussi complémentaires. Certaines métaphores se retrouvent pratiquement traduites d'un locuteur féminin (cf. F5 infra) à un locuteur masculin (cf. E7 infra) bien que l'habillage syntaxique soit différent :

il y avait ce que j'appelais on va pas reparler de la mer hein ce que j'appelais **du flux et du reflux** c'est à dire que les mots (219, F5)

we kind of kind of make **things ebb and flow** a lot you know (210, E7)

Le corps de textes obtenu ne permet pas de développer des conclusions quant aux cartographies cognitives sous-jacentes aux productions métaphoriques, ni à leurs distributions en fonction de variables telles que le sexe, l'âge ou le dialecte. Tel n'était pas le but du travail, qui dès les premières phases, s'est orienté vers l'innovation dans le traitement informatique par l'étiquetage à l'aide de balises sémantiques, et donc davantage vers les outils eux-mêmes. La contrainte imposée par cet objectif était d'obtenir une topique générale constante, de façon à mettre en place la recherche par coefficient LSA, et pouvoir calculer ces coefficients de distance sémantique par rapport à un point de repère sémantique invariant. Cette contrainte a été respectée.

En ce qui concerne les déviations prosodiques des accents réalisés sur les têtes de métaphore, ces écarts ont été calculés à partir de moyennes pour chaque locuteur et chaque type de voyelle, et cela pour un focus restreint. Certains mots sont répétés en nombre suffisant en tant que focus pour pouvoir calculer une moyenne des paramètres pris en compte :

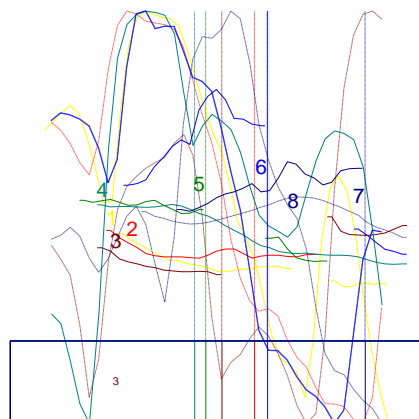


Figure 4 Superposition des contours des syllabes accentuées de lâché/lâcher pour le même locuteur F5 obtenue à partir du logiciel Praat (fréquence en trait plein, intensité en trait pointillé).

2-2 Les locuteurs et la prise d'enregistrements

Il apparaissait primordial que les locuteurs soient systématiquement choisis dans la communauté de la musique, et qu'ils soient intéressés par le même genre de musique. Il s'agit de la musique populaire dans son acceptation large, c'est-à-dire balayant les genres du blues jusqu'au rock. Il est à noter qu'une des locutrices travaille dans le milieu de la musique classique mais a également évolué dans celui de la musique populaire. Ils sont issus de la même tranche d'âge pour les deux sous corpus et les trois dialectes et ont entre 25 et 40 ans mis à part deux étudiants musiciens français et deux étudiants de la faculté de musique de New Orleans qui ont entre 19 et 23 ans. Cela fut motivé à la fois par une volonté de cohérence qui semblait nécessaire dans le cadre d'une étude de corpus contrastive, mais aussi par la disponibilité de jeunes étudiants musiciens à la fois sur le corpus d'Orléans et celui de La Nouvelle Orléans. Ces étudiants paraissaient être des candidats idéals pour l'étude des innovations lexicales. Les autres locuteurs sont des musiciens professionnels (trois dans chaque sous corpus) ou amateurs.

Name	Nationalité	Occupation professionnelle	Age	Durée de l'enregistrement	Lieu de l'interview
W	F (Orléans)	Student	20	43'55	Uni
A	F	Student	19	23'30	Uni
C	F	Blues Guitarist	45	30'56	Repas
J	F	Jazz Drums Critic	30	48'	repas
D, B, P, A	F	Groupe de rock	De 27 à 40	15'	
P & JL	F	Musiciens de jazz	30	20'	
L & F	F	Sound Engineer electropop	23/ 25	34'56	Petit déjeuner
A&C	F	Musiciens (batterie/basse) professionnels vente	30/33	33'	Salon de la musique

		d'instruments			
S	F	Professeur de musique, concertiste	35	1h20'00	Repas
Total			27,8	5h 30'	
B	GB	Blues Singer	39	35'15	Domicile
K1	GB	Guitar Music Critic	35	50'	Boutique disque
K2	GB	Guitar Music Critic	35	30'	café
S	Am (New Orleans)	Student	22	7'42	Uni
M	Am	Student	24	44'22	Uni
A	Am	Student	22	21 :40	Uni
H	Am	Student	45	5 :55	Club de jazz
S	Am	student	21	7'41	campus
S & al	Am	students	20-22	45'	campus
S	Am	students	21	21'	campus
J	Am	Student, singer	28	28'	campus
J	Am	Student, singer	28	38'	campus
P	Am	Jazz Drummer	35	8'15	Café
HR	Am	Jazz drummer	50	6	Club (palm court
total			31,32	4h 46'09	

Tableau 2 présentation des locuteurs

Le corpus représente quelques dix heures d'enregistrements utilisables. Les enregistrements de trop mauvaise qualité sonores ont été mis de côté. Certains enregistrements déviaient en partie de la topique musicale, et ont été aussi écartés dans un but de cohérence. Malgré ces déficiences, le corpus est assez équilibré entre les deux langues, s'il ne l'est pas entre les trois dialectes.

Les déviations des contours prosodiques des réalisations phoniques des têtes de métaphores, qui ont été calculées par rapport à une moyenne établie pour chaque locuteur et chaque type de son voyelle (court, long, fin de groupe rythmique, fin de mot), ont tenu compte des différences dialectales. Pour certains locuteurs, l'insuffisance des données a nécessité que ces moyennes soient calculées aussi à partir de la moyenne de l'ensemble des locuteurs du même dialecte.

2-3 La collecte des données/ Les interviews et interactions locuteur—allocutaire

Les premiers entretiens réalisés furent peu fructueux. La catégorie socio-professionnelle et le moment choisi pour l'entretien se sont avérés néfastes. K W, qui fut le premier interviewé en langue anglaise, est disquaire et joue dans un groupe de rock local dans une petite bourgade d'Ecosse. Le premier entretien fut mené dans un pub mais, malgré les questions qui tentaient d'aiguiller les réponses sur la musique, celles-ci se cantonnèrent longtemps à son travail de journaliste de magazine de rock, aux problèmes de publication. Le deuxième rendez-vous fut pris dans son magasin de disque : là devant les échantillons de musique, les réponses se réorientèrent vers le ressenti de la musique. Ce fut la prise de conscience que non seulement l'endroit, mais tout le contexte discursif était primordial. Donner sa conception de la musique

et de son fonctionnement de façon intime et émotionnelle est un dévoilement d'une expérience personnelle, corporelle et émouvante. Les meilleures conditions pour obtenir ce « cadeau » du locuteur ne s'obtiennent pas en le harcelant de questions, mais plutôt en « laissant parler » quitte à obtenir des plages entières sans aucun intérêt pour l'étude, ce qui ne s'est pas produit souvent. Ces plages servent d'ailleurs de texte témoin, peu métaphorique, et donc aussi intéressant par cette absence. Ces balbutiements permirent de recadrer le choix des interviewés, du lieu et du moment de l'interview. La pratique musicale ou le temps consacré à la musique des informateurs doit être assez important pour que ceux-ci s'expriment naturellement sur le sujet sans qu'il n'y ait besoin de questions de la part de l'enquêteur, questions qui pourraient rendre les productions métaphoriques artificielles.

L'environnement des entretiens s'avère aussi important en vu de la qualité des enregistrements sonores. Le microphone doit rester stable afin d'éviter les frottements sans être trop visible pour ne pas enlever la spontanéité des échanges, et ne pas mettre l'informateur dans une position d'interrogatoire avec toutes les connotations scolaires, administratives que ce contexte génère, surtout lors du démarrage et des premières questions.

Dans un premier temps, la solution adoptée fut de structurer les interviews par un questionnaire arrêté qui serait soumis à tous les locuteurs dans un but de cohérence au niveau de l'interaction locuteur/allocutaire qui est primordiale dans la genèse de la langue orale. Mais cette stratégie fut vite abandonnée pour des raisons de lieux, de contexte et d'heure des interviews. En effet, les locuteurs étaient accostés (même lorsqu'il y avait rendez-vous préalable) pendant la pause entre deux parties de boeuf, en dehors des salles de répétitions, dans la rue en dehors de clubs de jazz. Ces lieux sont bruyants, et les interventions de personnes extérieures qui viennent se greffer à la conversation, nombreuses. Cela a eu tendance à dévier le cours des interviews. Ces parasitages, qui furent néanmoins productifs en EMs, rendaient absurde la continuation rigoureuse du questionnaire. Certaines interviews furent plus calmes, notamment ceux menés dans une boutique de disques au nord de l'Ecosse, ou chez les informateurs en France. Le premier enregistrement en français s'est déroulé au petit déjeuner dans un appartement à Paris, Rue Barbes, le lendemain d'une nuit de concert agitée pour les locuteurs : les questions ont vite cédé le champ à une conversation à bâtons rompus. Donc la conversation s'est souvent aiguillée dans des directions imprévues, mais sans jamais changer de cap quant au thème général—la musique.

Après ce constat lors des premières interviews atypiques, ce style d'interview n'est pas apparu plus pauvre en expressions métaphoriques, même bien au contraire. A la Nouvelle Orléans, après avoir eu une liste des jazzmen susceptibles d'accepter une interview de part leur contact avec le département de musique de la faculté UNO, une réponse affirmative à un mail de l'enquêteur parvient de BD, un Pianiste qui joue plusieurs soirs par semaine au Funky Butt, club de jazz légendaire du French Quarter. La pause arrive entre les deux sets et après la première question de l'enquêteur sur le concert de la soirée, l'informateur prend la relève et demande quand je suis arrivé. Le fait que je suis à la Nouvelle Orléans depuis déjà deux semaines semble décevoir l'informateur qui avoue : « I thought you were writing me from France I thought wow » (Voir annexes, Script E2). Après sa déception initiale de ne pas avoir été le seul objet de ma visite à la Nouvelle Orléans, l'atmosphère se détend et le locuteur s'embarque sur une métaphore entre langue et musique. Il semble que la conversation ait à ce moment là effectivement dévié sur un niveau plus personnel et émotionnel :

that's that's the thing we don't necessarily go **full blown** into but it's just like a little **hint** of this for a minute but then not really you know and it's er because the song you were referring to was a hip hop tune the **groove** we were trying to **capture** is a hip hop groove but with a little bit of hip hop a little bit of **straight ahead** jazz a little bit of R and B a little bit of this but it's really a hip hop groove but it's all **on** the **structure** of whatever the tune is but loosely it's not you know there's no one there saying you must not play latin groove but we don't want to go in and play five minutes of latin groove that would that would never happen in this band we kind of **hint towards** that but you know really it's it's a hip hop tune (...) it's like speaking different **languages** (cf annexes script E2)

Le locuteur semble avoir basculé vers un niveau de langue plus relâché davantage propice à la production de métaphores vives. Les EMs de l'extrait développent l'image du déplacement, de la musique comme itinéraire à travers une série d'espaces (*go full blown into, straight ahead, hint towards*).

Un locuteur français semble être inhibé par les questions utilisées en amorce « quels sont vos plus vieux souvenirs liés à la musique ? ». Ses réactions ne sont pas du tout coopératives : « *enfin j'ai j'ai vachement de mal à répondre à ça quoi euh* » (voir annexes script F4). Il est significatif qu'en fin d'interview, à la suite d'un commentaire sur la musique qui se joue à ce moment en fond sonore, l'informateur produit les métaphores les plus intéressantes de la séance : « je pense ça se définit dans la tonalité de la voix dans ce qui se dit dans c'est une **plainte** le blues hein au départ c'est une plainte euh c'est une plainte euh une plainte qui est comment on pourrait dire qui est **extériorisée** qui est qui est **jetée dehors** quoi (cf annexes script F4) »

Il est donc difficile de trouver une série de questions qui soient motivantes pour tous, et les meilleures productions métaphoriques se produisent souvent en dehors du cadre des réponses aux questions de l'enquêteur.

Donc au détriment de la cohérence dans les amorces et les questions de l'enquêteur, les entretiens se sont tournés vers une spontanéité qui semble avoir permis de laisser libre cours à la volonté des locuteurs de transmettre leur ressenti de la musique de façon plus imagée peut-être qu'ils ne l'auraient fait en respectant strictement les questions posées.

Le rôle de l'enquêteur a évolué d'une position assez autoritaire à une volonté d'intervenir le moins possible et cela seulement lorsque la conversation semblait s'écarter du sujet de la musique. Dans les faits, plus les interviews étaient improvisées et plus la production métaphorique était fructueuse à l'image de cet étudiant de la faculté de New Orleans qui a spontanément métaphorisé le jeu musical d'un batteur de jazz à l'aide de tous les éléments de la création (earth wind and fire) alors qu'il se greffait à une interview qui se tenait dans un couloir de la faculté.

Le corpus ainsi recueilli est certes trop mince pour tirer des conclusions définitives quand au contraste dans les emplois métaphoriques français et anglais, mais assez cohérent topiquement pour installer des outils qui pourront être testés sur de plus larges corpus disponibles sur internet.

Pour résumer, malgré les déficiences au niveau de la sélection des locuteurs ils ont tous pu développer les thèmes liés à la musique contemporaine et populaire. Il y a seulement une locutrice française et une américaine, un déséquilibre dont on devra tenir compte même si il reflète une population majoritairement masculine.

Toutes ces déficiences n'autorisent pas l'appellation de corpus telle qu'elle est définie pour des études sociolinguistiques. Néanmoins cet embryon de corpus, correspondant à onze heures d'enregistrements assez bien réparties entre les deux langues et les trois dialectes, présente une qualité dans le cadre de l'étude présente : sa monothématique. En effet dans le cadre de la métaphore, il est important de pouvoir calculer l'écart sémantique avec une seule topique même si cette procédure représente quelques approximations.

De plus les conclusions qui seront tirées de l'analyse des réseaux conceptuels en jeu dans la genèse des métaphores peuvent se détacher des contingences de concept cible, puisque celui-ci est invariant. Un travail similaire sur un corpus polythématique serait une étape ultérieure uniquement possible lorsque les outils mis en place ici seront affinés.

2.4 Choix des deux langues : Une proximité qui autorise la comparaison

2.4.1 Le problème des faux-amis

Les deux langues partagent des bases lexicales et des structures morpho-syntaxiques proches, si l'anglais est la plus romane des langues germaniques, le français est la plus germanique – même si c'est dans une proportion moindre ! – des langues romanes. Cette proximité tant culturelle que structurelle rend la traduction périlleuse. Les faux-amis ne se cantonnent pas au lexique à savoir au niveau de termes pris hors contexte comme c'est le cas pour *translation*, mais sont également structurels. La structure syntaxique de l'anglais semble plus rigide, notamment en ce qui concerne le positionnement des différents compléments, du maniement du groupe verbal, des structures interrogatives. Cette rigidité relative peut se comprendre par une souplesse au niveau de la focalisation prosodique. En effet l'anglais peut focaliser toutes les positions syntaxiques, et n'a donc pas tant besoin d'antéposition, de détachements à gauche.

Les différences idiosyncratiques des deux langues doivent être prises en compte dans une étude qui porte sur les innovations lexicales et la métaphore en particulier. En effet, la métaphore en particulier et les innovations lexicales de façon plus générale sont régies par les possibilités qu'offrent les différents niveaux du processus de genèse qui part d'une motivation de transmettre un sens correspondant à une situation extralinguistique et énonciative et fait intervenir des réseaux de concepts pour aboutir à un message textuel structuré sonore.

Les différences peuvent intervenir à tous les niveaux qui seront examinés systématiquement dans le déroulement de l'analyse. On peut ici reprendre la classification des différents types de faux-amis entre l'anglais et le français établie par Hélène Chuquet, et qui figure la métaphore :

S E M A N	a)	faux amis complets	sans parenté perceptible	<i>axe, chat, coin, don hate, supply</i>
	b)		parenté	<i>agenda, attend, lecture, location, surname, trespass mundane, ostensibly</i>

T I Q U E S Y N T A X I Q U E	c)	partiels	perceptible	<i>book, chair, cake, oil order, response, sympathy</i>
	d) Emploi métaphorique			<i>cajole, callous, fuming</i>
	e) Déplacement métonymique			<i>charity, surgery, law cargo, parking, golf</i>
	f) Connotations différentes			<i>individual, juvenile, politician</i>
	g) Aspect lexical différent			<i>sober, safe, virtual</i>
	h) Construction	multiples	Verbes à constructions	<i>insist, consist qualify, apply</i>
		Transitivité Co, C, (in)animé		<i>evolve, initiale, endure</i>
	i) Faux-amis morpho-syntaxiques			<i>interim, tentative, arcane optimist, diagnostic monthly, cowardly</i>

Tableau 2 - Les différents types de faux-amis (Chuquet Paillaird, 1991)

Les emplois métaphoriques cités à titre d'exemple sont des métaphores lexicalisées, et leur non-traduisibilité ne s'étend pas forcément aux métaphores vives. Cette dichotomie sera développée en fin d'analyse. La métaphorisation recoupe d'autres sous-catégories de faux-amis du tableau ci-dessus. En effet les verbes composés sont souvent métaphoriques.

Cette analyse débutera par l'observation de la forme du message en liant la structure informationnelle et la forme prosodique. L'agencement des inanimés et des actifs servira aussi de critère de contraste.

Cette première étape mènera naturellement à un constat des différences morphosyntaxiques des EMs. La propension de l'anglais pour inclusion du complément circonstanciel de manière exprimé au sein du groupe verbal est au cœur de la métaphorisation. Le polymorphisme plus courant en anglais semble également participer à l'innovation lexicale par le biais de la métaphore vive, mais se produit aussi à un niveau moindre en français, par calque ou résolution d'un « vide » linguistique.

Les EMs sont directement affectés par la fausse similarité lexicale entre les deux langues. On peut même suggérer après avoir effectué cette analyse contrastive des EMs en français et en anglais que beaucoup de faux-amis entre les deux langues trouvent leur origine dans le processus de métaphorisation (cf a conductor/un chef d'orchestre, pitch/le ton, musical score/partition de musique, une note cible/a landmark note, contretemps/backbeat).

2.4.2 La métaphore comme processus de genèse par mutation

Cela revient à affirmer que les mots évoluent par la métaphorisation. Pour revenir au terme *translation* dans son usage anglais et français vieilli, il s'agit au départ d'une métaphore, le sens littéral étant de transférer un corps. La métaphorisation n'apparaît donc pas au même moment dans les deux communautés et évolue de façon différente. Un sens métaphorique peut aussi disparaître. Les mutations lexicales sont donc éphémères ou stables, et toute approche contrastive se doit d'être également diachronique, surtout pour le couple français anglais.

C'est la même raison qui justifie l'appellation de métaphore vive à l'oral pour des métaphores qui sont par ailleurs lexicalisées dans d'autres contextes. Un locuteur peut très bien choisir d'employer une métaphore en la reprenant à son compte, ou encore ne pas être au courant de sa lexicalisation.

Ce qui se passe au niveau d'une même communauté linguistique se produit également entre deux langues. En conséquence certaines métaphores s'avèrent vives dans une langue et mortes dans l'autre.

- and you 're just you 're just **into it into it** you 're **into it** (250, E10)
- à la fin on était carrément euh **dedans** je me je me lâche un peu (274, F7)

L'environnement discursif de « dedans » et sa prosodie tendent à le classer dans les métaphores vives, alors que « to be into it » est bien lexicalisé en anglais. Les deux sont mis en emphase, et il semble que le locuteur anglais se réapproprie quelque peu la métaphore.

- well it 's hopefully because it 's **groove-oriented** music (80, E2),
- la métaphore du **sillon** qui est le sens original de groove ça implique ça implique que c' est quelque chose dont tu peux pas sortir c' est le groove ça implique quelque chose de compulsif (376, F9)

Ici le locuteur traduit le terme métaphorique lexicalisé « groove » par « sillon », et réalise ce terme avec une emphase métaphorique qui correspond au schéma prosodique CMV (contours métaphoriques vifs) défini à partir du corpus.

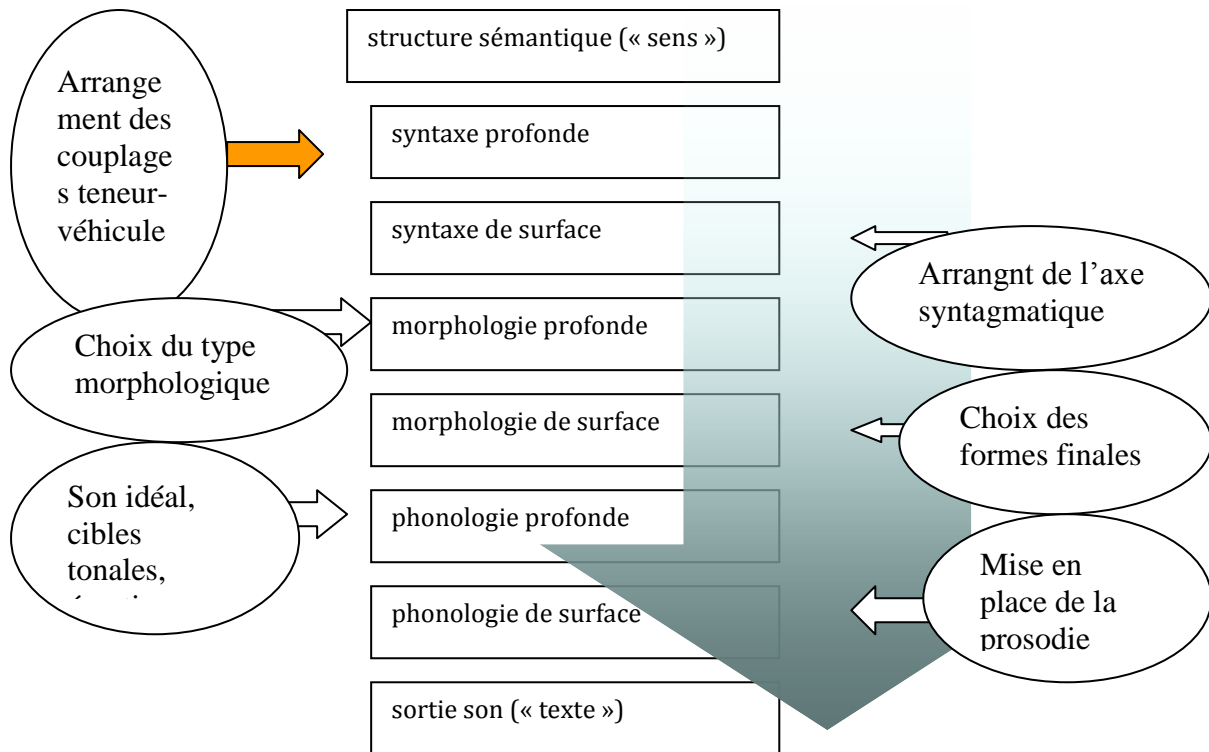
Il devient clair que lorsqu'il y a une métaphore vive avec volonté de la part du locuteur de véhiculer conjointement la mobilisation de deux espaces conceptuels, les différences entre les deux langues s'estompent. Certains des calques et des emprunts apparaissent mal nommés car ils peuvent être considérés comme la manifestation de surface de mapping conceptuel devenu la norme dans une langue mais pas encore attesté dans l'autre.

2.4.3 Les problèmes de traductibilité entre le français et l'anglais

Cet aspect de traductibilité sera développé dans le dernier chapitre qui suivra naturellement l'analyse structurelle et conceptuelle des EMS. Avec la proximité des deux langues, le corpus devient un terrain d'étude pour la traduction. Aborder la métaphore sous un angle contrastif franco-anglais revient à adresser les notions de traductibilité entre le français et l'anglais. De même on abordera naturellement les notions de calque et d'emprunt en traduction.

2.5 Les niveaux d'analyse du corpus et ses limites

Toutes les différentes étapes de la genèse de l'énoncé oral sont résumées dans le schéma suivant qui servira de fil d'Ariane à l'analyse.



Ce schéma sera repris à plusieurs points cruciaux de changement de niveau linguistique dans le déroulement de l'analyse. Il est important de poser la conception de l'analyse contrastive des formes ciblées dans le corpus pour mieux décrire sa nature et son intérêt. Le schéma ci-dessus, inspiré de la théorie texte-sens (TST) (Gerdes et Yoo 2002 :56), met en valeur le fait que toutes les étapes de la genèse présente un niveau profond, sous-jacent à un niveau de surface qui est la réalisation décodable par le récepteur.

Cela permet d'introduire ici la conception génétique de l'énoncé qui est adopté dans cette étude car elle semble être cohérente avec l'innovation lexicale et la métaphore vive à l'oral. La langue est un code qui autorise des combinaisons à tous les niveaux, sémantique, syntaxique, morphologique et prosodique (phonologique). Ce code peut être respecté rigoureusement selon les règles établies à un instant donné. Mais ces règles permettent un nombre infini de combinaisons et ces règles elles-mêmes évoluent. Les niveaux profonds seront les niveaux génotypiques et les niveaux de surface les niveaux phénotypiques. On peut reprendre les trois niveaux de Desclés (Desclés 1990) cité par Biskri (Biskri 1998 :2) sans les épouser totalement :

a- le niveau phénotypique (ou le phénotype) où sont représentées les caractéristiques particulières des langues naturelles (par exemple l'ordre des mots, les cas morphologiques, etc....). Les expressions linguistiques de ce niveau sont des unités linguistiques concaténées, la concaténation est notée par : 'u1-u2-...-un'.

b- le niveau génotypique (ou le génotype) où sont exprimés les invariants grammaticaux et les structures sous-jacentes aux énoncés du niveau phénotypique. Il est décrit par une grammaire appelée "Grammaire applicative".

c- le niveau cognitif où sont représentées les significations des prédicats lexicaux par des schèmes sémantico-cognitifs. (Ibid 2)

Dans cette étude le niveau cognitif sera assimilé au niveau génotypique, de façon similaire aux niveaux syntaxiques et morphologiques, notre étude nous conduira à finalement considérer deux niveaux sémantico-cognitifs, un qui est lié au sens en profondeur et aux émotions et est donc personnel et un autre de surface qui est lié à la réalisation lexicale de références à des concepts. Cette distinction est capitale car elle éclairera en fin d'analyse le fait que l'association de deux concepts « éloignés » peut produire paradoxalement un sens directement appréhensible de part la similitude des émotions provoquées par les deux concepts.

Le corpus qui sert de base à cette étude n'a pas la prétention d'être un corpus qui obéit aux règles préconisées par les conventions sociolinguistiques, mais semble être un terrain suffisant pour affiner des outils d'extraction des formes métaphoriques dans une optique hybride linguistico-génétique, outils qui pourront être expérimentés puis utilisés sur de réels corpus.

Ces outils doivent être capables de dépister ces mutations de l'encodage du sens en texte. Elles sont dépistables au niveau structurel et syntaxique, morphologique et prosodique : dans leur réalisation de surface. Ces réalisations de surface, dans des conditions d'utilisation de véritables corpus, peuvent ensuite prétendre à informer la nature des structures profondes qui les génèrent en parallèle avec d'autres observatoires de recherche (phonologie).

Pour conclure sur la qualité du corpus, ceci n'est pas un corpus, mais un terrain de manœuvre pour affiner des outils de dépistage y compris au niveau prosodique. La majeure partie des calculs de contours prosodiques moyens pour chaque locuteur ayant été effectuée manuellement, la taille du corpus est optimale. En effet l'étude prosodique a nécessité l'élaboration de milliers de calculs de paramètres de contours prosodiques, ces calculs n'étant pas encore automatisés.

2.6 Choix de l'oral pour l'étude et marqueurs des métaphores à l'oral : Une conception génétique de l'énoncé

2.6.1 Marqueurs de l'écrit

Les métaphores de l'écrit sont peu marquées et donc difficilement identifiables systématiquement. Le seul marquage correspond à une violation sémantique, et l'étiquetage des corpus écrits par coefficient LSA semble être également une technique applicable aux corpus écrits. L'ouvrage de Stefanowitsch (Stefanowitsch et Gries 2006) donne les recettes possibles pour la recherche de métaphores au sein d'un corpus d'écrit. On procède par utilisation des termes prototypiques du domaine cible de façon à isoler tous ceux des domaines sources. Cette méthode utilise les concordanciers, qui permettent de trouver les cooccurrences de tous les termes clefs du domaine cible.

Cette méthode apparaît inefficace dans la mesure où il n'y a pas d'études préalables complètes qui ait répertorié tous les termes possibles du domaine cible, et de plus il semble inenvisageable de répertorier tous les termes d'un domaine sémantique aussi vaste. Le tri des cooccurrences en éléments métaphoriques et non-métaphoriques apparaît arbitraire, là encore notamment dans le domaine de la musique (grave, monter, descendre, une marche, couleur, phrase, mot, syntaxe, touché).

A cette méthode peut se substituer la méthode qui a été mise en place ici, et qui consiste à numériser le corpus et l'étiqueter à l'aide balise LSA. On peut de cette façon traiter d'énormes corpus en changeant les requêtes à l'aide du réglage du coefficient LSA (plus on recherchera

des termes adjacents avec un écart sémantique haut et plus la violation sémantique sera grande) et de la distance en mots en amont et en aval sur laquelle on s'autorise la recherche. Un exemple sera donné dans le chapitre traitant de la critérisation des métaphores. On peut déjà constater que la majeure partie des métaphores repérées dans le tableau 2-2 aurait été détectée dans un corpus étiqueté LSA, le seuil de coefficient de distance sémantique ayant été fixé à 0.15. Les termes ayant une distance sémantique inférieure à une valeur de 0.15 avec la topique correspondent assez bien à des termes potentiellement métaphoriques. Ces coefficients seront expliqués dans le prochain chapitre, il suffit ici d'en constater l'efficacité:

	Énoncé	terme	Coef lsa
5	banger/the party banger garnered heavy rotation	banger	N/A
6	barb/ throws a barb at Jay-Z	barb	-0.01
7	bare-knuckled set	knuckle	-0.02
8	barnstorm/ it will barnstorm its way to the next week	storm	0.05
9	battle of the bands, U2 will duke it out with an evil version	battle	0.04
10	blow up/ Every song has the potential to blow up	blow up	0.17
11	blows through the roof	through	0.12
12	body of my album	body	0.03
13	bounce in the club	bounce	0.06
14	brain-bashing manner	bashing	N/A

Tableau 3 Métaphores du corpus écrit et coefficient lsa (extrait)

Mis à part le terme *blow*, qui signifie souffler outre le sens d'exploser (et est donc lié aux instruments de musique à vent), tous les termes reconnus auraient été dépistés comme potentiellement métaphoriques par la méthode qui sera définie infra lors de la critérisation des métaphores.

2.6.2 Oralité : langue en mouvement en instance de fabrication

Autant l'écrit cache ses métaphores au niveau structurel, les insère dans la prédication en omettant le motif comparatif, autant elles sont facilement repérables au niveau de l'oral par les marqueurs qui lui sont propres (hésitations, répétitions, pauses). L'avantage de l'oral ne s'arrête pas à la visibilité de ses métaphores, l'oral établit aussi une distinction entre métaphore lexicalisée et métaphore vive. Les métaphores lexicalisées sont insérées dans le flot discursif au même titre que les usages littéraires alors que les métaphores vives sont concomitantes avec toute une série d'événements discursifs que Lynne Cameron (Cameron Deignan 2006) nomme *metaphoreme*, et qui sera repris ici par le terme *métaphorème*.

Les énoncés métaphoriques à l'oral sont, de façon prépondérante, argumentatifs, en contraste avec ceux de l'écrit qui sont davantage tournés vers un pôle poétique. Le discours oral est le domaine de l'argumentation par excellence et produit donc naturellement des métaphores. Comme le souligne Claire Blanche-Benveniste :

Il est important de savoir que les locuteurs utilisent une grande partie du temps de la production à commenter ce qu'ils sont en train de dire : remarques sur la façon de dire, recherches sur de meilleures façons de dire, etc. Le dire et le dit sont étroitement imbriqués... (Blanche-Benveniste 1990 :17)

Cette facette du discours oral est le cadre même des EMs, qui sont en majorité des « recherches de meilleures façons de dire » : « ouais ben c' est oui c' est comme de l' **eau** c' est c' est vrai que c' est très très **fluide** et t' as l' impression de ce que que c' est que ça **swing** » (323, F9).

Reformulations, comparaisons qui elles-mêmes deviennent des métaphores par contact avec les métaphores (cf Benjelloun 2002), répétitions, changements de points de vue, toutes ces formes de commentaires du 'dit' génèrent des EMs, et par définition, ces métaphores ont une certaine vivacité, ne sont pas mortes. Les métaphores vives de l'oral, et c'est là leur spécificité et donc l'intérêt de les étudier à partir d'un corpus d'oral spontané, sont à la fois « dit » et remarque sur la façon de « dire ». L'hypothèse est que cette fonction de la métaphore est repérable à la fois au niveau de la construction des EMs, de leur environnement discursif et de la prosodie, ces deux derniers niveaux étant imbriqués.

Ce fonctionnement en parallèle de la structure et de la prosodie sera appréhendé par une analyse du discours métaphorique oral basée sur la théorie de l'information. Cela consiste dans l'optique de l'étude en un dépassement de la visée syntaxique et discursive et de la traditionnelle grammaire de l'écrit.

Le mode de l'oral instaure un système qui permet de produire des métaphores, et plus particulièrement des métaphores vives. Il est important dans la création d'outils d'analyse des métaphores de repérer sur quels objets, quelles parties du discours, quelles collocations les métaphores prennent corps. Le corpus permettra de repérer certains des paramètres de la matrice métaphorique (le métaphorème, cf Cameron et Deignan 2006 :1), et ceux-ci semblent correspondre à ceux définis lors d'études similaires. Ce repérage mène ensuite à l'établissement de schémas de production de métaphores par l'examen des points suivants :

- Où elles apparaissent
- Sur quels objets (sémantique)
- Dans quel contexte énonciatif (collocations, marqueurs etc.)
- Dans quel contexte rhétorique (explication, réponse directe à une question).

2.6.3 Motifs de discours produisant des métaphores : la métaphore comme mutation

Le corpus est donc considéré comme un milieu naturel qui va révéler la présence de mutations dans l'encodage de sens. Ces mutations devront être délimitées sur les deux axes paradigmatiques et syntagmatiques. Le chapitre suivant tente de mettre en place les critères utiles à ces délimitations. Mais ces mutations ont aussi lieu par rapport à une topique, sans laquelle aucune mutation métaphorique n'a de sens puisqu'elle n'est qu'écart.

2.7 L'importance de la topique générale des interviews : La musique

Théorie inférentielle et pragmatique (blends) : vers un consensus

Parcours, pénétration de la barrière corporelle : les espaces mentaux qui correspondent aux métaphores vives (et mortes) produites lors du discours sur la musique et ses effets sont-ils davantage cohérents avec une théorie inférentielle de la métaphore, ou avec une théorie de modèles cognitifs intégrés (ICM)?

La thématique choisie pour les interviews semble avoir son importance. Que ce soit dans les associations de la musique à un parcours dans un espace spatio-temporel ou à un passage hors et à l'intérieur de la barrière corporelle, il s'agit de métaphores fortement ancrées ontologiquement et dans les expériences physiques du sujet. En effet la musique est une onde qui se propage et que l'on intercepte comme tout signal sonore. Ce signal n'est pas à ce stade de la *musique* à proprement parler et la métaphoricité de ces métaphores réside dans cette distinction. Il n'est qu'onde physique, et c'est son décodage émotionnel et mental qui en fait de la musique. La musique est aussi, et ce de façon littérale, un processus où le facteur temps est un paramètre objectif, non métaphorique, qui est lié au rythme et à la composition...

La question serait de savoir si lorsque le locuteur F9 file sa métaphore : '*tu sais que t'as des t'as des stops à certains endroits t'as des entrées des sorties*' (381, F9), il emprunte seulement des qualités qu'il infère des éléments *stops*, *endroits*, *entrées*, *sorties*, ou si il veut signifier qu'il y a une équivalence, ou un phénomène commun dans la conduite d'un morceau de jazz et celle d'un véhicule le long d'un parcours physique. En d'autres termes, tente-t-il de communiquer les deux concepts, ou seulement un seul (le concept cible) enrichi de caractéristiques qu'il partage avec un autre concept.

IL semble que sans avoir la moindre prétention de résoudre cette querelle d'écoles, il s'agit dans le cas de ces métaphores vives, ou plutôt des métaphores les plus vives, d'un réel effort de la part des locuteurs de s'emparer et de communiquer des deux concepts présents dans la métaphore (le thème et le phore). Et dans ces métaphores estimées les plus vives par les critères définis par l'étude même, sitôt amorcée la métaphore est prolongée comme si une fois que le locuteur établit un contact sémantico-syntaxique avec le concept, celui-ci paraît correspondre si bien à résoudre le vide lexical qui sévissait qu'il ne le quitte plus. Les marqueurs à gauche et à droite fournissent un éclairage immédiat à cette question.

ouais c'est un peu **comme une carte routière** tu sais que t'as des t'as des **stops** à certains **endroits** t'as des **entrées** des **sorties** euh mais entre mais **entre** tu fais ce que tu veux (381, F3)

Les métaphores vives à l'oral dans leur balbutiement créatif, sont déclinées, reformulées, filées en proportion avec la justesse que lui confère le locuteur et sa volonté de provoquer chez l'allocutaire la représentation du véhicule métaphorique: « Une carte routière, entre ». Est-ce qu'ici ces métaphores prennent naissance à partir d'un « blend » de deux espaces mentaux qui générerait toutes ces métaphores développant [LA MUSIQUE EST UN CHEMINEMENT], blend qui, au vu des résultats de l'écrit, semble effectivement être un des modèles cognitifs les plus utilisés dans la production de métaphores dans le cadre du discours sur la musique et *blend* qui serait présent à l'esprit du locuteur ? Ou est-ce que la métaphore ici est une association cohérente avec les « possibles métaphoriques » dans le cadre de la musique, et qui ne fait que puiser dans les inférences possibles du concept de CHEMINEMENT, auquel semble être associé la production d'un air de jazz ici.

C'est, semble-t-il, sur le sens du verbe *être* dans [LA MUSIQUE EST UN CHEMINEMENT] que repose la solution. Est-ce que la copule *est* signifie l'identification, l'assimilation, la

comparaison ? Et même dans le cas d'une copule identifiante, identifier ne signifie pas mise en équivalence parfaite. Cette analyse est donc, au travers des emplois métaphoriques sur la musique à l'oral, aussi une exploration de cette identification.

L'analyse va redéfinir le concept de vivacité métaphorique à l'oral et donner un éclairage sur son fonctionnement. Le concept de MUSIQUE est en cela intéressant puisqu'il est majoritairement développé à l'oral de façon métaphorique. Comme il existe une tradition métaphorique dans le cadre de ce thème, il existe également des métaphores lexicalisées attestées. Le contraste entre métaphore lexicalisée (morte) et vive est donc d'autant plus appréciable.

La musique est d'autant plus intéressante dans le cadre de l'analyse métaphorique, qu'elle est un langage compris par tous (même la musique comprise dans la prosodie !) mais par rapport à laquelle on s'exprime tous avec des représentations à la fois personnelles (choix des métaphores) et communes (il y a un nombre réduit de mappings conceptuels en jeu dans les représentations métaphoriques).

Troisième chapitre
Méthode d'analyse du corpus

3.1 Problèmes méthodologiques de l'analyse de métaphores dans un corpus d'entretien sur la musique

3.1.1 Un modèle préexistant

Certaines études ont traité spécifiquement les outils d'analyse des métaphores dans un corpus d'oral. Une d'entre elles, de part sa similarité d'approche, peut ici servir de cadre à la présentation de la méthode adoptée par la suite. Il s'agit d'une étude faite à partir d'un corpus de conversations sur le cancer (Semino 2003 :4). Le corpus est numérisé mais les auteurs ne se servent ni de coefficients LSA, ni des données prosodiques, deux composantes dérivées de la matière brute du corpus qui vont être utiles à notre étude. Néanmoins, l'approche est très similaire et la mise en place des problématiques très utile ici.

Les auteurs tout en adoptant une approche cognitive, se détachent de la procédure d'analyse des espaces conceptuels à partir des emplois métaphoriques proposée par Steen (1999 :59) tout en prenant celle-ci en compte. Celui-ci propose cinq phases pour inférer les espaces conceptuels à partir des emplois métaphoriques.

Etape 1 : Identification des foci métaphoriques, équivalent aux *têtes de métaphore* pour cette étude. L'exemple cité est particulièrement intéressant puisque l'auteur choisi d'inclure la particule adverbiale à la tête de métaphore verbale (ce qui sera aussi la stratégie pour les Ems du corpus musical): « I have seen them **riding** seawards **on** the waves »

Les termes « riding » et « on » installent la métaphore car les concepts qu'ils introduisent ne peuvent pas décrire littéralement le lien entre les éléments du référent extralinguistique *mermaids* et *waves*.

Etape 2 : Identification de l'idée métaphorique, celle-ci est le mieux saisie par les concepts en jeu dans l'énoncé, à savoir ceux de la topique qui est commentée et les termes sources ou véhicule, en d'autres termes [RIDE ON /MERMAIDS/ WAVES]. Il s'agit tout simplement de l'étape 1 de reconnaissance de la cible adjointe du concept source. On passe à cette étape de termes en situation à des concepts et leur notation sera désormais des petites majuscules. Cette étape est surtout utile pour les métaphores in absentia.

Etape 3 : Etablissement de la troisième proposition qui dérive de l'ensemble des points conceptuels est inférence d'une comparaison à partir de ces points :

[RIDE ON /MERMAIDS/ WAVES] $\rightarrow \exists F, \exists (y, y') \{ \text{sim}[F(\text{mermaids}, \text{waves}), \text{ride-on}(y, y')] \}$

Il existe une activité F et deux entités y et y' tels que l'on puisse dire qu'il y a une similarité entre les sirènes faisant l'activité F, et y chevauchant (*riding on*) y'.

Etape 4 : L'inférence d'une analogie non-littérale, étape très suggestive

On remplace ici F, y, et y' par des concepts qui donnent un sens à l'analogie, par exemple, F=float, y=jockey, y'=horse. Ce qui, à son tour, donne l'analogie suggestive : les sirènes flottent sur les vagues comme les jockeys oscillent sur leur cheval.

Il s'agit en fait de l'interprétation du focus, et de la sélection des caractéristiques du concept source qui peuvent être appliquées au concept cible. Cela peut être l'analogie entre le cavalier dont on ne voit qu'une jambe et la sirène dont la queue est une sorte de jambe unique, et entre les vagues et les chevaux (en anglais les vagues surmontées d'écume sont appelées *white horses* !).

Etape 5 : Etape d'identification des mappings conceptuels, Steen n'y procède pas à partir de l'exemple des sirènes chevauchant les vagues, mais il serait facile de tirer quelques mappings conceptuels en jeu : [L'EVOLUTION EST UN VOYAGE A CHEVAL]. On pense aux expressions *donner un coup d'étrier, freiner des quatre fers, avoir les œillères*.

Etape 6 : Elle est cruciale pour l'étude et consiste à décider du *degré de convention* de la métaphore, autrement dit de sa vivacité.

3.1.2 Les étapes de Steen revues et corrigées

L'étape 1 de délimitation

L'absence de frontière nette entre emploi littéral et métaphorique est évidente et constitue la source de la problématique même de cette analyse qui tente de mettre en place des moyens d'évaluation de la vivacité métaphorique. Il y a des degrés de métaphoricité qui vont de la métaphore morte, lexicalisée jusqu'à la métaphore active (même extravagante) en passant par toutes les nuances de conventionalité. Ce problème est réel car il aboutit à la délimitation de deux phénomènes discursifs et argumentatifs de natures différentes, et il sera traité à la fois de façon globale pour les métaphores dans un contexte correspondant à celui du corpus et dans des cadres thématiques précis, comme celui de l'association LANGUE-MUSIQUE dans le corpus. En effet ce couplage conceptuel est à la limite de la métaphorisation puisque qu'une facette seulement de la langue peut être assimilée littéralement à de la musique, le pouvoir de la musique d'engendrer des émotions chez l'écoutant, de véhiculer un écho de ce qui a mis en branle la volonté de représentation chez le musicien. Il sera établi que l'association MUSIQUE—LANGUE peut être vue comme littérale contrairement à celle de MUSIQUE-LANGUE.

Les problèmes que soulignent les auteurs (Elena Semino, 2003, 1) sont également ceux rencontrés dans le domaine des métaphores musicales. Les métaphores estimées vives utilisent des concepts qui se réfèrent à des expériences plus physiques et corporelles. De même que les auteurs soulignent la frontière floue entre l'aspect littéral et métaphorique des métaphores de déplacement des cellules cancérigènes à travers le corps (elles circulent effectivement, mais pas selon la trajectoire d'un véhicule classique), on pourrait s'interroger sur la métaphoricité des métaphores de déplacement de la musique dans les EMs : « you feel the improvisation **move moving** into the next section, 135, E5 », ou « dessus il y a au dessus ça **bouge** c'est l'harmonie qui **bouge** en fait, 185, F5 ».

La musique n'est-elle pas une onde physique qui se déplace dans l'espace ? Ces emplois sont rendus métaphoriques par l'assimilation du construit mental de la musique à l'onde sonore.

Les métaphores sont élaborées à partir de processus littéraux (le son se déplace dans l'espace). Au-delà de ce qui pourrait être considéré comme une simple métonymie, les métaphores du déplacement mettent en scène le musicien lui-même comme étant le véhicule musical ou se

déplaçant à bord du véhicule musical (*je freine, j'accélère, il y a des entrées des sorties...*(F5)). Les métaphores vives découlent majoritairement de processus littéraires présents dans le domaine considéré qui sont étendue en changeant l'ordre et la nature des actants (la musique ralenti → je freine).

L'analyse qui suit tente de remédier au flou autour de la délimitation de la métaphoricité sur l'axe paradigmatique de deux façons :

→ Contrôle de la lexicalisation des EMs à l'aide du dictionnaire. Cette opération aboutit à un ensemble de métaphores qui sont plus ou moins conventionnelles mais toutes d'une certaine vivacité. Les différents paramètres du « bundle métaphorique » ou de la convergence de marqueurs de métaphoricité développés dans le chapitre *Réajustement de l'ensemble de paramètres de critérisation des métaphores à l'oral* établissent ce degré de conventionalité, ou de métaphoricité.

→ Utilisation d'un coefficient LSA de distance sémantique avec la topique qui dans un premier temps isole toutes les têtes de métaphore potentielles.

Etape 2 Identification de l'idée métaphorique: la topique étant constante, cette étape est utile uniquement dans une analyse de l'articulation de la topique et du focus. Le chapitre suivant traite de l'organisation de cet agencement d'un point de vue informationnel et prosodique. Cette étape de l'analyse servira aussi de délimitation des EMs sur l'axe syntagmatique.

Etape 3 Etablissement d'une comparaison : Les métaphores du corpus sont bien moins complexes que celle d'Eliot qui sert d'exemple aux auteurs, néanmoins, cette étape qui consiste à déduire une comparaison à partir de la métaphore est réalisée en préliminaire à l'analyse des concepts en jeu dans le chapitre 6 traitant des mappings cognitifs. Cela dit, la plupart du temps, ces comparaisons sont transparentes:

c' est à dire que je suis le **messager** entre guillemets hein je suis pas là non plus à je suis le **messager** entre le la compositeur (...)enfin j' étais en complètement en en **symbiose** avec eux avec eux avec Dieu et avec Messian (191, F5)

La locutrice signifie donc qu'il existe une relation F entre elle et son jeu musical et deux éléments y et y' tels qu'il existe une similitude entre la façon dont elle aborde sa musique et un messenger délivrant un message. Ces inférences paraissent évidentes car les métaphores sont souvent reformulées, remaniées, et font intervenir les deux mêmes types de relation F :

F1 : la façon dont le musicien aborde, interagit avec sa musique

F2 : la façon dont la musique agit sur les écoutants (y compris le musicien qui est écoutant de sa propre musique)

Cette étape est donc inutile dans le cadre des Ems à traiter.

Etapas 4, 5, 6 d'identification du véhicule, du mapping non littéral et de la métaphore conventionnelle

Autant les focus métaphoriques sont constants et facilement identifiables dans le corpus, les véhicules eux, sont plus difficiles à gérer. On peut illustrer cette complexité à l'aide une série d'exemples du même locuteur développant le même focus :

auto-mutile	-0,02	je trouve pas autre chose elle s' auto-mutile en ce moment dans son interprétation c' est à dire qu' elle lâche pas suffisamment elle se fait peur
révélé	0,06	là la musique a révélé mes bons côtés
thérapie	-0,01	je dis pas que c' est une thérapie euh la musique mais mais euh
dévoile	0,04	je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses intérieurs
intérieurs	0,07	dévoiler des choses intérieurs
thérapie	-0,01	je dis pas que la musique c' est une thérapie mais je crois que ça aide pas mal
ressortent	0,03	qui ressortent euh par rapport à la musique
traduit	0,18	la musique en fait a traduit ce cet état là et
révélateur	0,11	un révélateur d' une personnalité
lâchées	0,09	les choses elles ont lâchées quoi on va dire ça a lâché

Tableau 4 EMs réunis autour d'une cible focale commune

Dans ces énoncés, le focus et l'élément source est l'intériorité, et l'exploration de cet *intérieur* métaphorique. Exploration signifie métaphoriquement compréhension et il s'agit en fait de découverte et de compréhension de soi pour le musicien. Toutes ces métaphores articulent un mapping cognitif de niveau basique (dans la configuration pyramidale des mappings cognitifs développée au chapitre 6) qui associe VOIR à COMPRENDRE.

En outre, le focus est réitéré à l'aide de nombreuses ramifications conceptuelles (automutilation, révélateur) et c'est en regardant à la fois les travaux effectués par les représentant de la théorie des métaphores conceptuelles mais aussi les réseaux que forment les usages métaphoriques lexicalisés qu'il est possible de ranger toutes ces métaphores sous une catégorie (ou plusieurs) : « This suggests that the concepts we are dealing with are conventionally mapped onto a range of entities in other domains » (Semino 2003 :14).

Il est impossible de classer les métaphores en considérant tous les concepts annexes qui sont mappés au concept qui apparaît central. Et c'est pour cette raison que seul le concept central a été retenu, la présente étude n'étant pas spécifiquement conceptuelle si ce n'est dans une vérification que les mêmes concepts sont bien réquisitionnés dans deux langues si proches que le français et l'anglais.

Les focus du tableau 4-1 sont donc tous organisés autour du concept de CONTAINER du corps humain dont un concept ramifié est L'INTERIORITE. Ce concept de CONTAINER est universel et rend ces emplois métaphoriques cohérents avec ceux d'autres domaines sémantiques (I'll look into it, je mettrai le nez là-dedans) qui signifient également *comprendre*. Ainsi les mêmes transferts conceptuels effectués dans divers domaine créent une logique parallèle et s'éclairent les uns les autres, ce qui fournit des contraintes à la production métaphorique, contraintes qui rendent possible la compréhension de nos métaphores.

Il y a donc un travail préalable avant de dégager les mappings conceptuels en ce qui concerne les focus métaphoriques en accord avec les auteurs : « However, we would argue that decisions about associations between concepts should ideally be based on evidence from a range of sources, and that corpora can provide a good test-bed for the analyst's own intuitions (Ibid : 15).

Le corpus présente l'avantage d'une constance au niveau des topiques. En ce qui concerne les espaces conceptuels sources le corpus fournit un excellent terreau pour la confirmation des intuitions premières et des résultats obtenus à partir du corpus de référence écrit.

En conclusion, en considérant à la fois les mappings conceptuels pré-définis à l'aide des résultats du corpus écrit et des premiers tableaux obtenus du corpus oral après tri manuel, on peut dresser des tableaux contrastifs des espaces sources utilisés.

	osmose	Dedans/dehors	langue	nourriture	protubérance	Véhicule projectile	Energie	Edifice
anglais	22	16	28	15	23	44	10	33
français	34	22	18	13	7	83	33	44

Tableau 5 Distribution conceptuelle des concepts sources utilisés dans les EMs

La solution adoptée est de seulement déboucher sur les concepts basiques utilisés dans les EMs à partir de l'analyse informationnelle, prosodique et morphologique. Cette démarche s'avère fructueuse puisque les catégories obtenues ainsi sont bien plus claires, moins nombreuses et universelles (LANGUE, LIEN, CONTAINER, DEPLACEMENT), ce qui est indispensable dans le cadre d'une étude qui ambitionne de mettre des outils d'analyse en place et non de dresser des réseaux conceptuels.

Conclusions sur les méthodes de délimitations des EMs

Tout en bénéficiant de l'expérience des recherches effectuées sur la métaphore à base de corpus, il est important de ne pas perdre de vue la spécificité du corpus :

In the latter case, we have suggested that Step 6 should relate the individual metaphorical expression to what is known about conventional metaphorical patterns in whichever language is being analysed (Ibid:23).

Tout en suivant naturellement les grandes lignes des étapes développées ci-dessus, certaines des étapes ne seront pas développées, notamment l'analyse des espaces conceptuels cibles. La spécificité de cette étude sur un corpus d'oral traitant de la musique et de ses effets est qu'elle porte sur la détermination de la vivacité métaphorique et non sur la métaphore stricto sensu.

C'est donc l'étape 6 de Steen qui traite de la conventionalité des métaphores qui sera présente non pas en queue d'analyse mais à chaque étape de celle-ci. Au niveau de la délimitation sur l'axe paradigmatique à l'aide du coefficient LSA étiqueté, au niveau de la délimitation sur l'axe syntagmatique par l'analyse des structures informationnelles, et de leurs effet sur la métaphoricité, au niveau des formes morphosyntaxiques où même le type de déterminant s'avère discriminant par rapport à la métaphoricité, et au niveau des espaces conceptuels mis en jeu, car là encore il ne sont pas tous équivalents en terme de vivacité métaphorique. Cette dichotomie est au cœur de la problématique des métaphores à l'oral, et l'hypothèse est que bien que la métaphoricité soit graduelle, la prosodie peut déterminer s'il y a présence de vivacité métaphorique. La prosodie semble être le chaînon manquant des analyses de corpus de la métaphore à l'oral effectuées jusqu'ici.

3.2 Critérisation des EMs : Délimitation sur l'axe paradigmatique et syntagmatique

Le repérage des têtes de métaphores concerne l'axe paradigmatique, la délimitation des EMs l'axe syntagmatique. Dans un premier temps les métaphores doivent être repérées afin de pouvoir définir les schémas qui les produisent. L'établissement de ces schémas permet ensuite de 'repêcher' les EMs oubliés, ou plus subtils, qui n'apparaîtront comme étant métaphoriques qu'au vu des critères établis après l'observation des EMs repérés manuellement, on a ainsi repêché certaines métaphores à l'aide du schéma prosodique: « il y a tellement de chose je

trouve qui **viennent** » (F5, 210). D'autres métaphores ont été repérées à l'aide du coefficient LSA :

Time:	Token:	synt:	lsa:	Enoncé
15,898	vibration	NN	0,18	they have a certain spirit and vibration that 's a part of the music
15,898	into	IN	0,11	and seemed to be into it so
144,747	free	JJ	0,08	a format and being free inside of that format
144,747	inside	NN	0,08	a format and being free inside of that format
144,747	speaking	VVG	0,04	so it 's like it 's like you know it 's like speaking another language
144,747	language	NN	0,02	so it 's like it 's like you know it 's like speaking another language
144,747	over	IN	0,12	a certain format that you follow and then you just improvise over that

Tableau 6 : extraction de têtes de métaphores potentielles par recherche XSLT utilisant l'écart sémantique calculé entre le terme et la topique [MUSIQUE] et fixant l'intervalle recherché à]-1 ;0.19] et un balayage à droite et à gauche de 10 mots (extrait) :

Certains des termes contenus dans ce tableau résultant du corpus traité par une feuille de style XSLT avaient été repérés manuellement, mais d'autres, « free », « inside » avait échappé au tri manuel ; cette méthode sera vue en détail. Elle est équivalente à l'utilisation d'un concordancier évolué, qui ne prend pas en compte un seul terme mais l'ensemble des termes assigné d'un coefficient sémantique dans un intervalle fixé, et recherche uniquement les collocations qui sont comprises dans un autre intervalle de coefficient sémantique. On fixe ainsi les intervalles pour la topique (]0.3 ;1]), 1 étant la valeur maximale, et pour le focus. Les termes ainsi obtenus sont ensuite « vérifiés » par les autres marqueurs de vivacité métaphorique, ce sera l'objet d'un chapitre qui redéfinira l'ensemble de ces marqueurs, ou *bundle*. Dans l'extrait ci-dessus, on peut d'ores et déjà apprécier que les têtes de métaphores ne se cantonnent pas aux morphèmes lexicaux, mais peuvent être réalisées par des morphèmes structuraux : *into*, *inside*, *over*...

Une fois les têtes de métaphore repérées, les EMs qui les abritent doivent être délimités de façon à être classés pour pouvoir ensuite être traités, comparés. Cette délimitation des EMs est une opération délicate et cruciale car les recherches par collocation au sein des EMs en dépendent.

Il ne s'agira pas d'adopter des règles bien établies, mais plutôt encore une fois de s'inspirer de l'expérience de ceux qui ont déjà travaillé de façon similaire, par économie de moyens, et d'affiner ces recettes pour mieux répondre aux exigences des objectifs qui ont été fixés dans le cadre de l'étude. Un des objectifs est de prendre en compte tout l'environnement discursif : cela comprend tout d'abord le cotexte directement concerné par la métaphorisation.

L'oral, et particulièrement lorsqu'il peut être qualifié de spontané, a sa syntaxe propre, et l'on ne peut utiliser le concept de phrase littérale. Cela d'autant plus que dans un contexte contrastif, il y a une ambiguïté entre les deux langues. Le terme phrase en anglais étant davantage un syntagme, et une expression.

3.2.1 La délimitation des unités propres à l'oral

Le problème de la délimitation des unités est donc primordial. Il ne peut être résolu en quelques lignes puisque l'analyse même de la structure informationnelle et de la prosodie servira à en définir une typologie. On s'inspirera des réflexions de Christophe Benzitoun (2004) qui rappelle que « le premier problème que l'on rencontre lorsque l'on travaille sur l'oral, c'est l'inexistence de la ponctuation et, par voie de conséquence, des "phrases" graphiques ». Il attire aussi l'attention que ces zones d'ombre ne sont pas limitées à l'oral et mentionne les chats et les e-mails et cite (Blanche-Benveniste Jeanjean, 1986) : « le recours à la ponctuation n'est pas satisfaisant pour transcrire l'oral car celle-ci ne correspond pas à des marques clairement identifiables et sa notation constitue déjà, en elle-même, une analyse syntaxique implicite » (Benzitoun 2004 :3).

Les *pauses* ne sont certainement pas un moyen satisfaisant de délimitation des unités équivalentes aux 'phrases de l'écrit'. Cela est particulièrement visible dans ce cadre précis d'énoncés métaphoriques où un des principaux marqueurs de métaphores vives s'avère être la pause ! Celle-ci semble être un temps de latence à la libération de la création, de l'innovation, de la violation des codes sémantiques, et aussi une signalisation de la métaphore active qui suit et correspond à un décrochement de niveau de signification, ce que nous avons intitulé un passage à un niveau « hypercodant ».

Ce niveau pourra également être appréhendé comme étant une hybridation entre le niveau 1 et 2 de l'énonciation selon Adamczewski , (1982 :143). En effet dans cette ouvrage qui classe tous les phénomènes comme étant de phase 1 (référant à l'extralinguistique) ou de phase 2 (jugement ou intervention de l'énonciateur), la modalité (où l'absence du 's' à la troisième personne dans les modaux est une preuve que le sujet grammaticale n'est pas lié avec le modal, mais bien l'énonciateur) est vu comme étant en phase 2, et métalinguistique. Or la métaphore vive est entre la référence à l'extralinguistique et la référence métalinguistique, ou une référence hybride—c'est du moins ce que nous allons essayer d'étayer avec les exemples du corpus, et le développement qui suit. Cette propriété métalinguistique des métaphores vives laisse des traces dans l'énoncé, des hésitations, marqueurs.

Il faut donc faire des choix qui seront satisfaisants dans une majeure partie des énoncés, en ne prenant pas malheureusement en compte tous les cas. Il s'agit donc de délimiter des unités maximales (Blanche-Benveniste, Jeanjean, 1986) qui sont organisées principalement autour du verbe (quelques fois le nom). Ces unités comprendront tous ce qui est dépendant de ce prédicat central (ou du nom) nommé « tête » d'unité maximale.

Ce choix permet d'organiser l'analyse selon le type de verbe et donc de relation prédicative. Ce choix est directement lié à l'objet de l'étude, la métaphore vive. En effet la métaphore vive, argumentation intense, s'effectue de deux façon bien distincte : Premièrement elle peut revêtir la forme de structures copulaires qui utilise le verbe être et qui produisent généralement des métaphores in absentia et nucléaires (concentré sur un terme) où un anaphorique reprend la topique : « c'est une plainte euh c'est une plainte euh une plainte qui est comment on pourrait dire qui est extériorisée (138, F4) ».

Et deuxièmement des structures assertives utilisant un verbe lexical « plein » qui sont généralement le siège de métaphores organiques (qui s'étendent sur l'ensemble du syntagme):

« on va se rejoindre quelque part dans une autre direction (312, F8) ».

Les unités maximales sont donc davantage des unités liées à l'élan discursif centré sur une information que le locuteur tente d'encoder, et peuvent dans leur articulation minimale être des *phrases* au sens anglais (Biber et al 1999) et qui dans de rares cas se passent de verbe :

L2 : how would you describe his voice in this particular blues
L1: violent er depressive suicidal er

Ici la réponse *violent er depressive suicidal er* est considérée comme étant une unité alors qu'il n'y a pas de verbe prononcé.

Les répétitions, reformulations et insertions sous forme de commentaires, qui sont spécifiques aux énoncés métaphoriques, seront prises en compte dans l'unité, puisqu'elles font partie intégrante de la genèse de la métaphore. La délimitation de ces unités est d'autant plus importante dans un travail de dépistage d'opération de métaphorisation qu'il s'agit de trouver le terme topique qui installe la violation sémantique avec le terme métaphorique et focus. Si ce terme est absent, la métaphore est considérée comme in absentia et il faut alors évaluer la distance sémantique par rapport à la topique générale du texte. Les métaphores à l'oral sont majoritairement in presentia, cela a été étudié et semble logique dans la mesure où les métaphores de l'oral correspondent à des efforts de clarification, on aura donc la reprise de la topique générale ou par un terme emprunt au domaine conceptuel cible (« la musique c'est une nourriture pour moi »), ou la reprise de la topique par un anaphorique (« c'est du baume »).

Les EMs seront donc délimités par rapport à cette centralité du groupe verbal par cohérence avec les conventions choisies par les auteurs cités mais aussi en harmonie avec la forme linguistique étudiée qui est intrinsèquement liée à la prédication.

Les énoncés sont donc à délimiter à la fois sur *l'axe syntagmatique*, ce qui déterminera les frontières à gauche et à droite de ce qui sera considéré comme étant l'énoncé métaphorique, et aussi sur *l'axe paradigmatique*. La délimitation sur ce deuxième axe est cruciale car elle participe à la détermination du degré de métaphoricité.

3.2.2 L'axe paradigmatique

Dans son article *The ethnopragmatics and semantics of "active" Metaphors* Cliff Goddard rappelle que de la multitude de définitions de métaphores produite par les rhétoriciens et les théoriciens, trois se distinguaient dans la littérature moderne :

In the contemporary literature, the 'meta-category' of metaphor now includes, inter alia, conventional or fixed metaphors (e.g. *brokenhearted*), systems of polysemes (e.g. *She demolished my argument*), and 'active metaphors', including what I will call expository metaphors (e.g. *Unemployment is a contagious disease*) and poetic metaphors (e.g. *The fog comes on little cat feet*)."

L'auteur s'intéresse à la deuxième catégorie qu'il choisit d'appeler *métaphore active*, et qui correspond à *métaphore vive*, ou même *délibérée*. Il y inclut les *métaphores d'exposition*. Cette catégorie fait intervenir la syntaxe qui met en regard la source et la cible, mais aussi l'axe paradigmatique. On peut observer que ces catégories ne sont pas étanches et certains EMs sont expositoire et de l'ordre de l'assonance (*raw, gritty, rough*, E1). Mais la présence d'une vivacité métaphorique les classe dans les métaphores d'exposition.

Ce phénomène est selon lui caractérisé par les critères suivants :

- a) dissonance
- b) comparaison impliquée
- c) reconnaissance (réceptibilité) par colocuteur
- d) fraîcheur ou nouveauté

Les énoncés non littéraux (métaphoriques ironiques) doivent être compris en saisissant le contraste entre la signification littérale et la signification impliquée. Et, plutôt que de traiter l'information métaphorique de façon différente des autres informations, il s'agit de repérer que l'information n'est pas seulement « plain talk » (au premier degré). Ce repérage qu'il y a davantage en jeu que le premier degré, se fait grâce à une appréciation d'un transfert sur l'axe paradigmatique.

L'auteur parle de « metalexical awareness » que l'on peut traduire par « conscience metalexicale ». Elle est culturelle et regroupe les phénomènes de dictons, proverbes, aphorismes, citations, jeux de mots... tous les phénomènes qui impliquent que ce sont « the very words » qui comptent, c'est-à-dire ces mots-là en question. L'auteur illustre cette idée de conscience métalinguistique par le test de Andrzej Bogusawski (1994 :137) qui consiste à rechercher les instances de marqueurs : « *so to speak, as it were, if you like, speaking metaphorically* » de la conscience métalinguistique du locuteur.

Comme il a été vu en introduction, la métaphoricité est une grandeur scalaire et non binaire, et cela sera largement illustré par la formalisation des paramètres prosodiques des EMs. La délimitation sur l'axe paradigmatique se fait donc en deux étapes :

Une étape de **repérage** où l'on extrait les têtes de métaphore potentielle par une appréciation subjective qui repose largement sur ce raccourci sur l'axe paradigmatique et aussi grâce à la méthode par balisage lsa qui a été mis en place dans le cadre de cette étude.

Une étape d'**analyse** de vivacité où les différentes métaphores sont organisées selon deux pôles, un pôle de métaphores vives ou actives et un pôle pour celles estimées lexicalisées ou mortes.

Pour conclure, c'est un aller-retour constant entre axe paradigmatique et axe syntagmatique qui a permis de délimiter au mieux les EMs habités potentiellement d'une certaine vivacité métaphorique. En effet après un premier tri, des caractéristiques tels que les marqueurs, catégories morphosyntaxique, ont été déduites, puis des caractéristiques ont à leur tour permis de rejeter certains énoncés candidats, et d'en repêcher d'autres.

3.2.3 L'axe paradigmatique

Le repérage manuel peut s'effectuer sur l'axe syntagmatique par les « hedgers », marqueurs et schémas de production (informationnels et syntaxiques), mais également de façon concomitante sur l'axe paradigmatique. C'est là que va s'effectuer la mutation principale d'un point de vue de la genèse, à savoir la violation sémantique qui est à la base de toute métaphorisation. Ces transferts sur l'axe paradigmatique projetés sur l'axe syntagmatique peuvent être repérés en appréciant la distance sémantique entre l'information nouvelle

véhiculée par la métaphore vive et ‘ce dont on parle’, la topique. Le calcul de coefficient sémantique pour chaque terme du corpus est rendu possible, uniquement de façon expérimentale et sans aucune prétention d’établir des résultats quand à la valeur de ces écarts. Il est rendu possible également par la constance de la topique—la musique. La méthode, détaillé supra fourni une indication sur les rapports entre violation sémantique et vivacité métaphorique, et sera utilisé tout au long de l’analyse structurelle.

3.3 Méthode de dépistage de métaphores par étiquetage LSA

La méthode adoptée est identique à celle pratiquée par James H. Martin (2006), à cela près que celui-ci procède par mots clefs des domaines cibles et sources :

Taken together these two lists provide an extremely crude, but effective, way to find metaphors of a particular type ; any sentence containing words from both the source and the target lists for a particular type of metaphor is a candidate for containing the metaphor used to produce the list (Ibid:1)

L’idée qui sous-tend la recherche de métaphores potentielles par étiquetage LSA et par feuille de style xslt dans le corpus présent est certes similaire. Néanmoins, deux différences majeures font que les recherches effectuées dans notre corpus ratissent de façon plus large :

3.3.1 Avantage lié à la nature du corpus et à l’étiquetage LSA

Les coefficients LSA étiquettent les mots en fonction de leur proximité avec le concept de « musique ». Ces coefficients sont calculés à l’aide de corpus énormes utilisés par l’université de Colorado et qui sont relativement fiables. Donc en fixant le bon intervalle pour le domaine cible qui est la musique pour tout le corpus qui est monothématique, et en fixant le bon intervalle pour le domaine source (les têtes de métaphores potentielles) on opère la même manipulation que James H. Martin sans avoir à établir une liste préalable de tous les termes possibles du domaine cible.

Autre avantage qui découle du précédent : On va donc pouvoir choisir la distance en mots entre focus et topic dans l’établissement des feuilles de style xslt dans le repérage des métaphores in praesentia, ce qui était effectué par la méthode de James, mais aussi, on peut tenter de chercher les candidats à des métaphores in absentia, en recherchant tout simplement les têtes de métaphore à coefficient LSA qui corresponde à un éloignement sémantique de la topique sans contrainte de rapprochement cotextuel par rapport à des mots du domaine cible. Cela est possible dans la mesure où la topique, le domaine cible, est connue. Cela nous paraît être la plus grande carence de la technique utilisée par James. Car il ne se trouve pas toujours de terme comparé ou teneur dans le voisinage direct des têtes de métaphores. Avec la méthode LSA on peut choisir la distance en nombre de termes par rapport à un éventuel candidat à la métaphore. Une distance de 10 mots peut être nécessaire pour atteindre l’élément *topic* à partir du *véhicule*. Ces éléments peuvent être absents dans le cotexte direct (bien que ce cas soit plus rare) :

c'est peut-être pas assez effectivement ouais je pense qu'il faut il faut un minimum euh est-ce qu'il s'agit d'énergie est-ce qu'il s'agit de de de de je sais pas quoi mais il faut il faut un minimum de personnes pour qu'il y ait un pour qu'il y ait un état d'esprit pour qu'il y ait **quelque chose** qui qui **circule** euh entre les gens je sais pas (128, F4)

Dans ce tour de parole, aucun terme ne fait référence à la topique, et pourtant il y a bien métaphore musicale où la musique est liée au sujet du prédicat métaphorique (« quelque chose ») (qui **circule entre** les gens).

3.3.2 Avantage lié à l'étiquetage intégrale du corpus

En fixant au préalable l'ensemble des possibles pour les métaphores par rapport à un domaine source particulier (LA MUSIQUE EST UN DEPLACEMENT), il est possible par le biais de thesaurus (dictionnaires de proximité sémantique) de cerner la majeure partie des substantifs et lexèmes du domaine cible. Mais notre étude nous conduit vite à la prise de conscience que les métaphores peuvent être portées par des prépositions et particules adverbiales, même si ce phénomène est plus prégnant en anglais qu'en français. Dans l'exemple ci-dessus, James aurait peut-être extrait le terme *circule*, s'il avait fixé une distance comparé-comparant suffisante, mais n'aurait sûrement pas trouvé le terme *devant* dans l'exemple suivant qui lui n'avait pas été répertorié par notre recherche manuelle, mais l'a été par feuille XSLT et coefficient LSA :

F3	2527,815	devant	PRP	0,15	qui se mettent trop trop trop à fond devant j' aime bien me caler euh au même niveau que tout le monde quoi
----	----------	--------	-----	------	--

En effet, *devant* et *derrière* sont parmi les prépositions qui sont le plus éloignées sémantiquement du concept de musique (toujours selon les calculs vectoriels de l'université de Colorado).

Un autre avantage qui découle du double étiquetage morphosyntaxique et LSA est que l'on peut se préoccuper d'une catégorie morphosyntaxique particulière, au sein de laquelle on fixera ce qui est potentiellement métaphorique en réglant l'intervalle de coefficients LSA.

3.4 Méthodes de délimitation sur l'axe syntagmatique : Utilisation des unités maximales et des motifs de discours potentiellement métaphoriques—marqueurs, pauses, schémas intonatifs

Introduction : les motifs de discours produisant des métaphores :

Marqueurs de métaphores et collocations

Les énoncés métaphoriques doivent être délimités à gauche et à droite pour plusieurs raisons. La première est qu'ils doivent être classés dans des tableaux pour ensuite être utilisables. D'un tableau souche qui contient toutes les données brutes, on pourra obtenir des tableaux ciblés pour des analyses morphologiques prosodiques ou autres en ajoutant des variables (variables prosodiques) ou en en retirant pour ne se focaliser que sur un aspect (morphosyntaxe). Tout cela est facilité par l'utilisation des feuilles de style XSLT. La deuxième raison est que la métaphore n'est compréhensible qu'en contexte énonciatif, et dans certains cas le cotexte ne suffit pas et la métaphore n'est compréhensible qu'avec l'apport de la prosodie. C'est notamment le cas de métaphore que les locuteurs reprennent à leur compte,

en les réactivant prosodiquement de façon à attirer le décodage vers leur fonctionnement originel : « and you 're just you 're just **into** it **into** it you 're **into** it (249, E10) »

Le contexte à gauche prépare cette vivacité métaphorique que la prosodie des termes qui installent la violation sémantique (into) confirme :

I've **moved** on sometimes fourteen fifteen songs which is a lot for one performance and you get up and do fourteen fifteen songs and you just like you're **energetically** it's like a **high** it's like I don't I couldn't describe it really it's it's incredible because it's like you really you do these songs you're **running** around the stage and you're singing and you're just **into** it **into** it **into** it ... (249, E10)

Le locuteur fait état de l'aspect physique de sa performance, et souligne qu'énergétiquement elle peut se comparer à *a high*, métaphore morte qui signifie un état d'extase. L'évolution physique « running around the stage » est cotextuellement liée à l'évolution musicale « I've moved on sometimes fifteen songs » et la musique s'en trouve métaphoriquement assimilée à un déplacement. Les unités de musique sont des CONTAINERS dans lesquels on pénètre, à travers lesquels on passe comme dans des pièces, et les deux sources métaphoriques sont ainsi liées. La réappropriation de « into it » qui semble effectivement mobiliser le concept de PENETRATION dans un CONTAINER et du coup la sortie de son propre CONTENANT CORPORELLE (notions développées dans le chapitre 6) n'est compréhensible qu'avec ce contexte. Cette métaphore est reprise par d'autres locuteurs américains sans hésitation ni aucune emphase : « the musicians as well as the audience seemed to be enthusiastic and seemed to be into it so it was a good gig, (159, E6) »

Ici, plus de répétition, plus de contexte d'argumentation intense, avec reformulation, hésitation pause. Les paramètres prosodiques de *into* sont ceux d'un élément topic et la comparaison des deux instances ne laisse aucun doute :

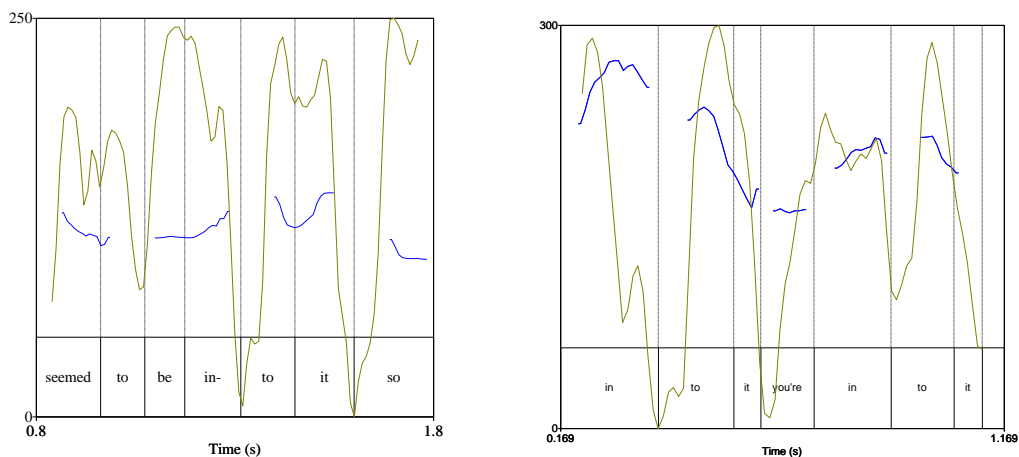


Figure 5 Comparaison des contours prosodiques d'une métaphore lexicalisée et ravivée

La deuxième instance correspond à une emphase, la durée de la syllabe accentuée est double, et la proéminence sur « INto », alors que dans le premier cas elle est sur « it » en fin de groupe rythmique. L'échelle de fréquence a d'ailleurs été changée car le réglage habituel à 250 Hz pour les hommes n'était pas suffisant.

Les marqueurs de métaphores sont des collocations externes au binôme comparé-comparant, alors que les collocations internes sont celles dont la nature fait que l'on a affaire ou pas à une

métaphore vive. En effet si l'on prend comme terminologie celle d'Agnes Tutin et Francis Grossmann (Tutin Grossmann 2000 :5) il y a trois types de collocation :

Opaques

Transparentes

Régulières

Les régulières vont correspondre aux catachrèses, les opaques aux métaphores vives. Donc la recherche en amont et en aval de ces marqueurs dans le corpus permet de détecter une bonne partie des énoncés métaphoriques. De quel ordre sont ces marqueurs ?

L'établissement avec certitude de l'intention de métaphoricité est problématique et tous les indices doivent être pris en compte. Il faudrait même considérer le langage gestuel puisque nous sommes avec la métaphore vive dans l'ordre du *phatique*. Mais sans images il importe de considérer au moins l'ensemble du geste discursif métaphorique. Cette conscience de l'acte métaphorique semble se révéler par des indices récurrents qui sont :

Les pause et les erm/euh

Les répétitions hésitations et les mots avortés

Les marqueurs ou hedgers (Cameron Deignan 2006 :672)

3.4.1 Les pauses

Les pauses ont une fonction au-delà du temps supplémentaire qu'elles allouent au locuteur pour affiner son discours dans un effort de communication de sens. Elles peuvent en effet être décodées par le co-locuteur comme un signal : « attention le sens peut être d'un ordre différent, moins évident à partir de maintenant ». Si les pauses, adjointes à d'autres marqueurs, hésitations, répétitions, bégaiements, interjection onomatopéiques du type « euh » en français, et « er », « erm » en anglais, sont récurrentes, ce signal de basculement (switch) devient de plus en plus clair.

Elles pourraient aussi avoir la même fonction que les répétitions : Marquer le passage à un niveau plus imagé, métaphorique, où l'effort de communication de sens s'intensifie.

Il semble que ces pauses sont comprises comme telles, et non comme des pauses ordinaires, puisqu'elles ne sont pas, au vu des entretiens réalisés, traitées comme des brèches invitant ou permettant l'intrusion des co-énonciateurs, ce qui est le rôle habituel de la pause dans les échanges conversationnels. Elles diffèrent de simples brèches où le discours s'épuise et qui sont comprises comme des signaux de maturité pour une réponse par l'allocutaire. Ces différences peuvent inclure un langage corporel et des schémas intonatifs spécifiques qui précèdent la pause, et qui ne sont pas conclusifs. Ces schémas ont pour effet de faire comprendre à l'allocutaire qu'une recherche intense de lexique est en cours et qu'il ne s'agit pas d'une invitation à la prise de parole pour l'allocutaire.

Ces pauses sont directement visibles sur la courbe du signal sonore générée par le logiciel Transcriber et mesurable par le logiciel Praat. On peut imaginer une recherche systématique de ces pauses derrière lesquelles on vérifierait les éléments métaphoriques, dans le cadre d'une étude basée sur un corpus oral beaucoup plus consistant. Il suffirait de faire une recherche sur l'ensemble du signal sonore du corpus numérisé. Ce n'est qu'un critère qui

augmente la probabilité d'instances « métalexicales » mais ne la garantit pas. Les pauses, qui sont visibles par un aplatissement de la courbe du son, précèdent les emplois métaphoriques du locuteur :

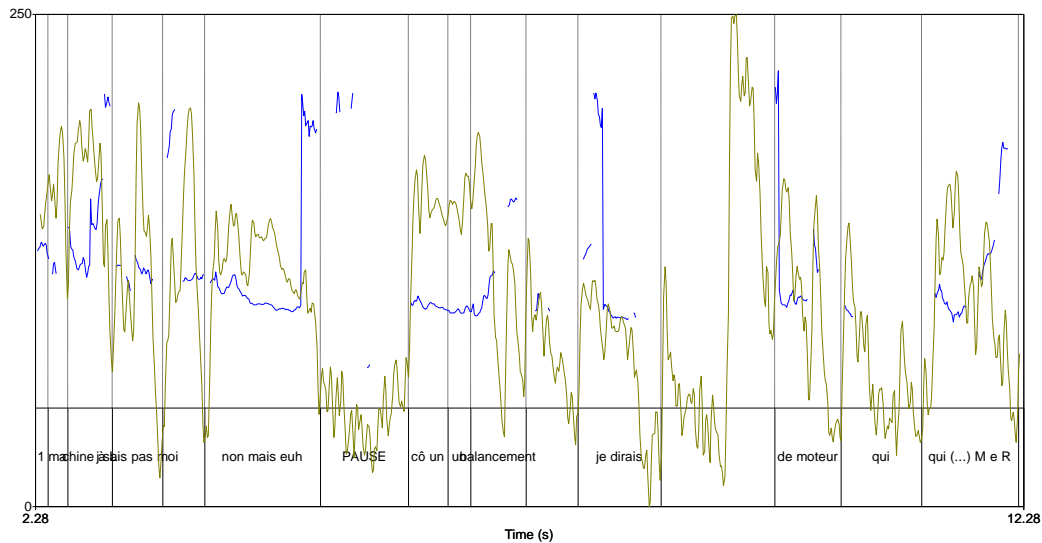


Figure 6 pauses et répétitions en marqueurs de métaphores vives
Comme une machine à laver enfin je sais pas moi (pause de 1 seconde)
Comme un (pause de 0.5 seconde) balancement je dirais (pause de 1 seconde) de
moteur qui ((pause 1s) qui met la machine en route quoi

Bien sûr il ne faut pas trop de bruit ambiant, ni de conversation croisée pour obtenir un signal exploitable. Mais en marquant les pauses à l'aide du logiciel Transcriber, celles-ci peuvent être ensuite recherchées systématiquement, il suffit de faire une extraction des dix mots à droite de toutes les pauses de plus d'une demi seconde.

Ici les pauses sont combinées aux répétitions, les précèdent et s'y alternent (comme une/comme un, de de) les deux semblent ici avoir la même fonction de passage à un niveau métaphorique.

Il est d'abord intéressant que ce passage se fasse en plusieurs étapes de décrochement au niveau de l'énoncé. Comme dans beaucoup de cas ces répétitions et pauses précèdent d'abord une comparaison, une autre comparaison, puis enfin une métaphore à proprement parler (« moteur qui met la machine en route » dans l'exemple supra). Il est intéressant de constater que la métaphore est réalisée avec sensiblement les mêmes contours que la comparaison. On peut penser que *comme un*, opérateur de comparaison, a le même rôle que *je dirais*. Et on ne peut s'empêcher de faire la corrélation avec *like* en anglais américain, qui a le même rôle que *you know*, ou *I mean* (voir l'exemple ci-dessous).

3.4.2 Répétitions, mots avortés

Avant même de considérer prendre en compte les répétitions en tant que marqueur d'emploi métaphorique, il est nécessaire de les scripter. Ceci fait on remarque que ce marqueur a une très haute probabilité de colocation avec des métaphores. C'est d'autant plus intéressant qu'il est spécifique de l'oralité.

Ces marqueurs semblent correspondre au balbutiement qui précède l'effort d'aller plus loin dans l'argumentation de la part du locuteur mais plus encore il semble correspondre au trouble qui s'instaure dans l'esprit du locuteur, à une sorte de dérapage ou de désorientation,

ou encore de passage à un autre niveau d'explication : un niveau créatif. Il s'agirait donc d'une crise créative, artistique, comme le peintre qui sent qu'il atteint un effet voulu etc. Ici ce moment est court, semi-inconscient du locuteur lui-même.

On pourrait croire que ceux qui sont habitués à manier l'outil métaphorique sont moins troublés par ces passages à un autre niveau d'énonciation, mais si les métaphores créatives s'enchaînaient comme les autres éléments du discours on peut supputer qu'il s'agisse de catachrèses, du point de vue du locuteur, en question et non de métaphores créatives.

Ces signaux semblent être discriminants pour les métaphores créatives. Les hésitations et répétitions peuvent aussi prendre la forme de mots incomplètement répétés, de balbutiements. Cela atteste de la crise intérieure précédant la création métaphorique, même lorsqu'il s'agit de faire de l'humour : « he was riding I was riding my lead ah ah » (21, E1). L'espace conceptuel source (LA CONNOTATION SEXUELLE) se manifeste ici dans le terme « riding », et ce n'est pas par hasard que ce terme est répété. Le schéma prosodique est compatible avec celui qui sera détaillé dans le chapitre prosodique. Les pauses sont directement mesurables grâce au logiciel Praat. Répétitions, mots avortés, et hésitations morphologiques sont considérées comme équivalente dans leur rôle de signal de recherche intense du terme adéquat.

3.4.3 Marqueurs

L'esquisse des schémas structuraux internes aux énoncés métaphoriques, les structures copulaires et assertives, structures qui seront développées dans le chapitre 4, ne différencie pas de façon assez contrastée les EMs des autres énoncés de l'oral. En effet elles ne sont pas différentes de celles répertoriées dans d'autres études de corpus oraux (cf Vergely 2004). L'entourage en aval et en amont sur l'axe syntagmatique en revanche est discriminant. Les métaphores sont annoncées par une série de marqueurs dans trois cas sur dix, et ceux-ci semblent être corrélés à la métaphoricité. Ils sont différents en français et en anglais contrairement aux pauses qui, par définition, sont identiques. Ils sont souvent utilisés en tandem avec des répétitions ou des pauses et des hésitations morphologiques. On trouve respectivement dans les deux langues :

français	anglais	Anglais américain
Un peu, comme, quelque part, quoi, je veux dire, ce que j'appelle, on va dire, euh	Just, you know, sort of, I don't know, if you like, er,	Like, you know what I mean, sort of (sorta), kind of (kinda)...

On peut concevoir procéder à des recherches de collocation avec les principaux marqueurs, mais cela semble surtout utile pour de plus larges corpus. En outre, il apparaît que cette stratégie de recherche est redondante avec la recherche par coefficients LSA :

co-occurrences de "you know" pour E12 (extrait)	Coefficient LSA
the the idea of crusade and it's something which clicks you know it works yea yea yea you know	-0.03
to what you would consider to be the flavour of the album you know and that was it was it	-0.02
make big social statements to people you know we want to take people out of themselves	0.02

Tableau 7 Cooccurrences de "you know" pour un locuteur (E12) (Extrait)

On remarque ici que les termes repérés par ces marqueurs sont aussi de termes dont le coefficient LSA est compris dans l'intervalle considéré comme discriminant ($[-0.2 ; 0.15]$)

3.4.4 Hésitations sur la morphologie

Les hésitations sur la morphologie sont une autre trace de l'intensité créative sous-jacente à la métaphore et qui illustre cette mutation, qui naît d'abord en profondeur, et doit ensuite trouver une réalisation de surface. Mais elle est intéressante car souvent un morphème est sélectionné « capt - », puis décliné. « t' es comme euh capté euh capturé par euh par cette euh (367, F9) », on retrouve cette métaphore en anglais dans une forme active dans des emplois d'une certaine vivacité : « The groove we were trying to **capture**, 59, E12 » et « you **capture** that essence of the tune, 93, E13 ».

La recherche lexicale opérée par le locuteur et annoncée par l'hésitation (euh) et la pause se traduit aussi par l'hésitation sur la morphologie (capté → capturé). Ces hésitations morphologiques seront traitées ultérieurement.

3.4.5 Schémas prosodiques des métaphores : Une touche finale et essentielle à la délimitation des métaphores vives

On peut aussi penser à des variations phoniques : intensité, fréquence, durée. Ces marqueurs prosodiques sont étudiés en détail dans un chapitre prosodique. Ici il suffit de brièvement illustrer leur caractère discriminant :

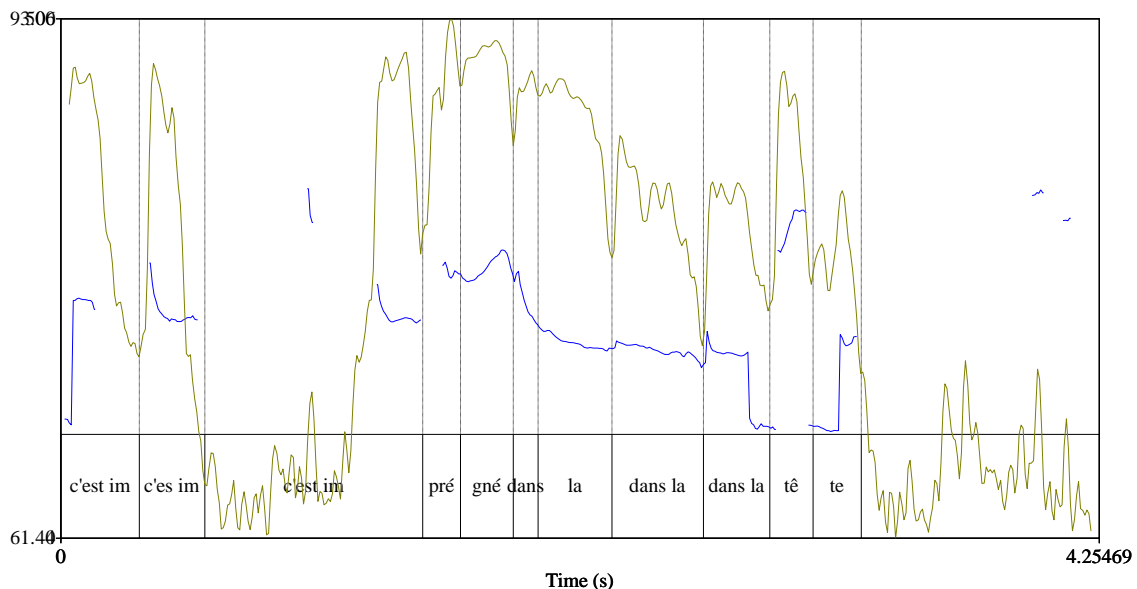


Figure 7 Un cas typique de schéma prosodique d'emphase : « c'est im c'est imprégné dans la dans la dans la tête (189, F5) »

On distingue deux candidats à l'appellation de foyer métaphorique ici, *imprégné* et *tête* qui ont respectivement des coefficients LSA de 0.06, et 0.18. La dernière syllabe sonore et accentuée du premier terme présente cette montée des contours prosodiques vers une cible moyennement haute, mais redescend juste avant la frontière droite. De plus le pic de fréquence est concomitant avec le pic d'intensité. L'accentuation porte sur la première syllabe de « imprégné » et il s'agit d'un schéma d'emphase normal en français (accentuation sur la

première ou la deuxième syllabe). Quant au deuxième candidat, les contours prosodique de sa dernière syllabe accentuée ne redescendent jamais, finissent par un petit palier, et de surcroît, le pic de fréquence est en décalage total avec le pic d'intensité qui lui se situe dans la premier quart de la syllabe et cela de façon plus prononcée que la moyenne des accents focaux en fin de groupe rythmique pour la locutrice. Le pic est nettement au dessus de la moyenne focale pour la locutrice. On observe ici un phénomène qu'il faudra prendre en compte lors de véritable métaphores vives, à savoir l'accentuation du français en fin de groupe rythmique et donc pas forcément sur la tête de métaphore.

Tout cela se produit après une triple répétition de '*dans la*', et est suivi d'une pause qui dénote bien l'absence d'ancrage du terme dans une logique, une fluidité syntaxico-sémantique. Est-ce à affirmer que l'emploi de « tête » est une métaphore vive ici ? Pas forcément, car non seulement il s'agit de métaphore conventionnelle, mais qui plus est, les mécanismes cognitifs en musique se déroulent au niveau du cerveau, donc dans la tête. On peut seulement remarquer qu'ici, l'emploi de « tête » est motivé, intentionnel, et n'a rien à voir avec d'autres emplois de tête qui sont des métaphores lexicalisées tels que « *il n'a rien dans la tête* » où l'on imagine mal une répétition précédant le terme tête. Les vraies métaphores sont souvent réalisées avec des contours similaires mais qui présentent de plus un allongement de la durée syllabique (proportionnellement à la position syllabique) : « comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais euh comme un balancement (42, F2) »

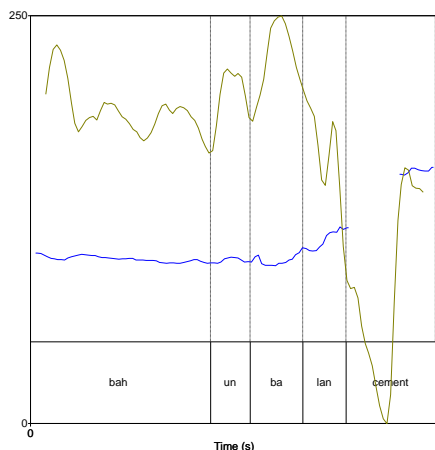


Figure 8 contours d'une tête de métaphore typique « comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais euh comme bah un balancement quoi »

Ici clairement, après la pause remplie, il y a emphase et allongement de la dernière syllabe avec remontée anormale de fréquence concomitante avec une baisse brute d'intensité. Ces contours seront étudiés en détail.

3.4.6 Conclusion sur les éléments du bundle métaphorique

Ces éléments semblent avoir un rôle similaire sinon identique. En effet on remarque que le français utilise davantage de marqueurs discursifs pour préparer le terrain à la production métaphorique alors que l'anglais britannique tend à privilégier les répétitions. L'anglais américains, quant à lui, opte pour des formules figées hautement répétitives (like, you know what I mean, kind of). Ces éléments répétitifs peuvent certes être utilisés pour des recherches par collocation à l'aide de concordancier. Ils ne constituent pour autant qu'un seul élément du bundle et un des moins discriminants. Les paramètres du bundle métaphorique qui paraissent les plus discriminants sont les pauses et la prosodie spécifique aux EMs. Ces deux paramètres

sont liés car la pause coupe le flot informationnel et rythmique et il est logique que les têtes de métaphore suivant des pauses aient toutes une prosodie similaire qui est formalisée dans le chapitre suivant. La pause semble avoir un rôle dans la tension qui est à l'origine du tonus qui se libère sous la forme d'une proéminence spécifique avec chute immédiate de l'intensité. La pause correspond au temps de résolution d'un problème, à une contrainte au niveau de la genèse de l'énoncé, contrainte qui est résolue lorsque le terme approprié qui correspond à un mapping actif de deux concepts est enfin trouvé. Cet apport de la prosodie aux éléments du bundle métaphorique mis en place par L. Cameron (2006) semble crucial à l'oral. En effet, la présence de tous les autres éléments du bundle n'est pas spécifique à la métaphore :

Les phénomènes de rupture ne sont pas dus à une mauvaise performance individuelle, mais relèvent de procédures systématiques par lesquelles les locuteurs organisent leur coordination avec leurs récipiendaires: les répétitions, les ruptures de construction, les hésitations fonctionnent comme des temporalisations dans l'attente que la coordination entre interlocuteurs se fasse, voire même comme des marqueurs d'un acte de requête, signalant au destinataire que son attention est requise. (Mondada 1995:332).

Les répétitions, ruptures de construction, hésitations sont présentes dans toutes les recherches de mots. Seul un patron prosodique correspondant aux opérations en profondeur spécifiques à la métaphore pourra critériser ces éléments avec efficacité.

3.5 Conception linguistico-génétique des EMs

3.5.1 Pauses, répétitions, et marqueurs : nature des séquences non codantes directement à l'oral

L'utilité de ces répétitions réside entre autre dans leur fonction de préparation à des emplois métaphoriques. Il est difficile de ne pas établir de parallèle structurel avec un autre langage : celui des séquences d'acides désoxy-ribo nucléiques des gènes. Les séquences codantes sont séparées de séquences hautement répétitives qui ont leurs rôle dans la structure de l'ADN, et donc dans son fonctionnement, en mettant par exemple en regard deux séquences codantes. A l'oral, toutes ces répétitions et aussi les marqueurs, particules discursives et connecteurs, peuvent être vues comme des segments non-codants du discours qui jouent un rôle très important structurellement.

Ce rôle est envisageable non seulement dans la préparation pour l'encodeur et le décodeur du message à la formulation d'unités hyper-codantes (emplois métaphoriques par exemple) du point de vue de l'énonciateur, mais aussi dans la signalétique énonciative pour le co-énonciateur qui serait de façon très schématique « attention , j'essaye d'atteindre une formulation plus fine ».

Non codant	Codant	Non Codant	Hyper Codant	Non codant	...
------------	--------	------------	--------------	------------	-----

La succession de différentes intensités de sens correspond à des niveaux de codification. En effet on peut considérer les métaphores comme étant au moins des séquences doublement codantes.

Elles codent une première fois pour le sens premier, habituel, et en contexte superpose ce sens à un autre concept, le concept cible. Le sens résultant étant la métaphore vive qui transcendent l'un et l'autre des deux sens. Le troisième pan du codage se situe sur un plan métatextuel et consiste à signaler la présence même de la métaphore et donc d'un degré supérieure d'encodage.

La pause la plus longue décelée au sein de l'interview d'une étudiante en chant (6 secondes) précède la production métaphorique la plus vive: « erm <pause de 6 secondes> it feels a little bit like you're out of your body almost (112, E3) ». On peut donc concevoir élaborer une batterie d'outils électroniques qui pourrait traiter d'énormes corpus oraux en tenant compte de tous ces marqueurs notamment dans un environnement où des logiciels de reconnaissances vocales s'améliorent, rendant imminente la présence d'immenses corpus oraux disponibles en ligne. La taille de ces corpus oraux, qui serait alors comparable à ce que sont les corpus écrits en ligne, justifierait d'emprunter des méthodes à la biogénétique, ou d'utiliser des méthodes comparables, à savoir des marqueurs, des repérages de séquences répétitives, de séquences déterminées

3.5.2 Les différents marqueurs vus sous un angle linguistico-génétique à partir d'un exemple

L'organisation en succession d'unités non-codantes et hypercodantes des EMs peut être illustrée par un locuteur américain chez qui « you know what I mean man » devient un marqueur qui représente vingt à trente pourcent du discours, ce qui n'est pas rare. Ce sont des « pauses remplies », et elles existent chez tous les locuteurs, l'avantage et qu'elles sont directement utilisable dans le cadre de cooccurrences.

C'est néanmoins chez ce locuteur, paradoxalement, que l'on trouve une des plus hautes densités de productions métaphoriques vives, comme si ces séquences répétitives, ces marqueurs, préparaient de façon assez régulière le terrain discursif à des séquences hypercodantes, comme si la haute charge heuristique des EMs était compensée par ces séquences non directement codantes :

(10) 's a very **very** good quality for a drummer **you know what I mean cause I mean you know like** with him it 's **like** the beat is always there but it 's more **felt** than **like** heard **you know what I mean it 's like more like I mean you know like** with some **drummers it 's like** you can hear like pop pop **you know** you can hear **like** the to and fro the whole time but with him **like** it 's not always heard but you can always feel it **you know what I mean like** and that 's **like** a very very hard **hard** concept to to get as well as he 's got it **you know** when he 's playing **it 's like** yeah but **he 's at** he 's been playing for so long too **man like you know** it 's good jazz drummer **I mean I don't know man** when you think of **like when you think of** music you can definitely **like** think of **like elements you know what I mean** some drummers play **like real** rock hard **you know what I mean real real earthy** some drummers play **real fluent you know** and **real like and real like you know** more **like** water some drummers play **like** real **windy you know what I mean** where it 's **like you know** everything **everything** is **flowing** but it 's **real light you know what I mean** as oppose to **like water** where it 's **like real** it 's **real** strong **you know** but it has it still has the **fluidity you know so like you know it is like I mean** you could take **like you know** every **element** there is **fire** huh **you know** anything man and implement it to **like** describing a different musician specially drummers **you know what I mean like** I think with **like** more **like** horns **like** saxophones you definitely **like** you can think of those of more of **like** a voice type **you know what I mean like you know** some drummers sound **like** they 're **talking** (...) (127, E4)

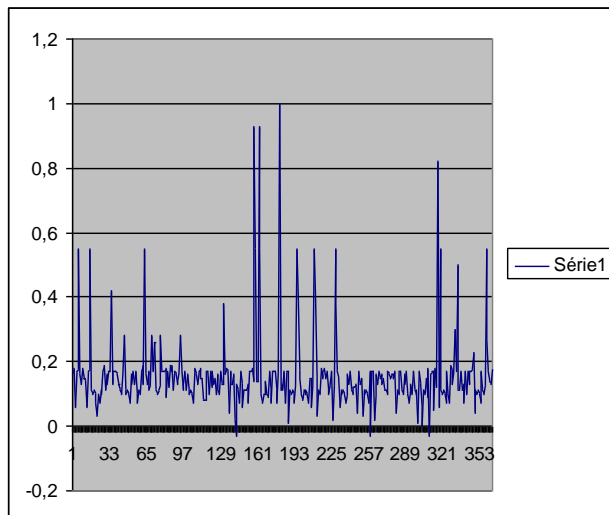
→ en gris foncé: les répétitions, → en gris clair: les marqueurs discursifs (*you know what I mean*) → en gras : les métaphores vives potentielles

Si l'on calcule le taux de séquences non codantes (marqueurs + répétitions) on trouve les résultats suivants:

Mots	U know what I mean	Non codants	Hypercodants
352	52	98 (29%)	(métaphore) 12 (3.5%)

De cette structure alternée s'esquisse un sens ou plutôt une indication sur l'intensité de sens. La fréquence des unités répétitives est proportionnelle à celles des unités hypercodantes. On peut imaginer que dans du discours de degré 0 (Rastier 1994) il y n'y aurait ni séquence hypercodante ni séquence non-codante.

A l'aide du balisage LSA et des courbes sonographiques, est-il possible de prédire cette structure de degrés sémantiques ? On peut tenter d'observer les coefficients LSA et les courbes prosodiques pour tester la fiabilité de ces outils. Mais ils doivent être affinés.



Graphel visualisation des coefficients LSA (en ordonnée) en fonction de la place du terme (en abscisse) pour l'énoncé pilote

En cartographiant l'énoncé à l'aide de coefficient de distance sémantique par rapport à la topique, on peut révéler cette structure. Les pics vers le haut par rapport à la moyenne correspondent à des valeurs hautes de LSA, donc à des termes proches du concept de musique:

6-drummer, 16-drummer, 34-beat, 45-heard, 63-drummers, 132-playing, 158-jazz, 159-drummers, 162-jazz, 163-drummers, 180-music, 195-drummers, 210-drummers, 228 drummers

Les pics vers le bas les termes les plus éloignés:

141-water, 188-elements, 213-fluent, 226-water, 232-windy, 247-flowing, 252-light, 259-oppose, 300-elements, 310-implement

Le raccrochement au thème du discours présente une forme de cyclicité, et on distingue des zones riches en termes potentiellement hyper-codants. Les répétitions peuvent être dépistées avec un corpus numérisé. De plus en ce qui concerne les coefficients LSA, il n'apparaît pas extravagant de concevoir une feuille de style qui, à l'aide d'un étiquetage morphosyntaxique de dépendance tel celui de connexor⁶ puisse calculer l'écart sémantique d'un mot avec celui auquel il se rapporte, à savoir un terme représentatif du topic :

#	Text	Baseform	Syntactic relation	Syntax and morphology
1	when	when	tmp:>3	@ADVL %EH ADV WH
2	you	you	subj:>3	@SUBJ %NH PRON PERS NOM
3	think	think	tmp:>9	@+FMAINV %VA V PRES
4	of	of	phr:>3	@ADVL %EH PREP
5	music	music	pcomp:>4	@<P %NH N NOM SG
6	you	you	subj:>7	@SUBJ %NH PRON PERS NOM
7	can	can	v-ch:>9	@+FAUXV %AUX V AUXMOD
8	definitely	definitely	meta:>9	@ADVL %EH ADV
9	like	like	subj:>10	@-FMAINV %VA V INF
10	think	think	main:>0	@+FMAINV %VA V PRES
11	of	of	phr:>10	@ADVL %EH PREP
12	like	like	ha:>10	@ADVL %EH PREP
13	elements	element	pcomp:>12	@<P %NH N NOM PL
14	you	you	subj:>15	@SUBJ %NH PRON PERS NOM
15	know	know	obj:>10	@+FMAINV %VA V PRES
16	what	what	obj:>18	@OBJ %NH PRON WH
17	I	i	subj:>18	@SUBJ %NH PRON PERS NOM SG1
18	mean	mean	obj:>15	@+FMAINV %VA V PRES
19	some	some	det:>20	@DN> %>N DET
20	drummers	drummer	subj:>21	@SUBJ %NH N NOM PL
21	play	play		@+FMAINV %VA V PRES
22	like	like	ha:>21	@ADVL %EH PREP
23	real	real	attr:>24	@A> %>N A ABS
24	rock	rock	pcomp:>22	@<P %NH N NOM SG
25	hard	hard		@ADVL %EH ADV

Tableau 8 visualisation des étiquetages morphosyntaxiques de dépendance pour un extrait de l'énoncé pilote

Ainsi, si les dépendances exprimées par la colonne « syntactic relation » sont insérées dans des balises, le terme « drummers » renvoie au terme 21, « play », et le coefficient de distance sémantique entre les deux est de 0.28.

Document	play	drummer
play	1	0.38
drummer	0.38	1

⁶ <http://193.185.105.50/cgi-bin/parser-demo.pl>

Le terme « rock » renvoie au terme 22 (like) qui est un terme de rattachement heuristique de groupes prépositionnel (heuristic prepositional phrase attachment) et le programme devrait contenir l'instruction de continuer jusqu'au terme auquel renvoie ce dernier qui est le terme 21, à savoir « play ». Cette fois-ci, la distance sémantique donnée par le site LSA est de 0.04 ! Cette métaphore potentielle serait donc repérée par la feuille de style qui calculerait la distance sémantique de chaque terme avec le terme auquel il renvoie, sachant que ce renvoie peut se faire en plusieurs étapes, selon la nature de la relation syntaxique et de la morphologie. Cette méthode est particulièrement efficace dans le dépistage des métaphores in praesentia, ce qui est le motif le plus courant à l'oral, et notamment pour les métaphores vives :

#	Text	Baseform	Syntactic relation	Syntax and morphology
40	some	some	det:>41	@DN> %>N DET
41	drummers	drummer		@SUBJ %NH N NOM PL
42	play	play	obj:>37	@-FMAINV %VA V INF
43	like	like	ha:>42	@ADVL %EH PREP
44	real	real	attr:>45	@A> %>N A ABS
45	windy	windy	pcomp:>43	@<P %NH A ABS

Tableau 9 Visualisation des étiquetages morphosyntaxiques d'un couple topique-focus

Pour les métaphores in absentia, on peut concevoir calculer le coefficient LSA correspondant à l'écart entre le terme et le texte comprenant x mots en amont et x mot en aval du terme en question, mais sans espérer une grande efficacité, puisque ce cotexte peut contenir d'autres métaphores, celles-ci étant souvent réitérées à l'oral.

3.5.3 Motifs de discours produisant des métaphores : la métaphore comme mutation

Quel que soit le niveau appréhendé entre sens et texte dans la genèse de l'énoncé oral, la métaphore peut donc être considérée comme une mutation. Ces mutations peuvent être éphémères ou donner naissance à des innovations lexicales. A l'oral, les données prosodiques contiennent des informations précieuses à ce sujet, et l'hypothèse est que ces données permettent non plus de dépister les métaphores mais, avec d'autres indices d'évaluer la vivacité métaphorique, et donc dans une certaine mesure de trancher si la métaphore est vive ou non (car à l'extrême, lorsque l'intonation n'est plus celle de focus, il n'y plus aucune vivacité dans la métaphore par définition comme il sera vu dans le chapitre sur la prosodie et la structure informationnelle).

Ces mutations sont très fréquentes à l'oral, et participent à l'évolution de la langue. Le contexte franco-anglais semble donc propice à une telle investigation puisque les deux langues se sont éloignées et rapprochées en grande partie par le biais de métaphorisations et d'emprunts, c'est à dire d'utilisations anormales de termes qui d'un statut de métaphores vives ou d'emprunt, sont devenues conventionnelles puis lexicalisées.

Bien sûr d'autres processus tels que les dérivations génèrent du lexique. Mais la proximité des deux langues à tous les niveaux (morphosyntaxique, culturelle et conceptuelle) rend le contraste intéressant—les différences sont peu nombreuses, ce qui les rends observables.

3.6 Métaphore et comparaison : délimitation des figures à répertorier

Introduction

Les recherches envisagées à partir des énoncés sélectionnés devraient déterminer les limites de ce qui doit être relevé dans le corpus. Dans ce contexte contrastif, l'intérêt porte avant tout sur l'innovation lexicale et les mutations comparatives des deux langues. La métaphore est-elle davantage un moteur de mutation que la comparaison en installant uniquement des rapports d'identification ? La comparaison rend d'habitude évidente par un « motif » les caractéristiques du comparant qu'elle attribue au comparé. Mais elle peut être atténuée dans son rapprochement du comparé et du comparant (ou de la cible et de la source) :

Ainsi, le *motif* de la comparaison peut ne pas être nommé, donnant ainsi lieu à ce que certains théoriciens appellent une *identification atténuée*. Deux effets stylistiques sont alors à identifier :

- 1° un renforcement de l'extension sémantique du comparant,
- 2° une limitation de la portée du rapprochement. (Benjelloun 2002)

Sans le motif (« les pensées devenaient comme des coraux » (Ibid :5)) la comparaison est atténuée et l'identification peut potentiellement porter sur l'ensemble du comparant. Ces remarques paraissent suffisantes pour prendre en compte dans cette étude de l'oral des comparaisons qui paraissent fonctionner en parallèle avec les métaphores ou dans un rapport cotopique ou cotextuel. En effet les concepts sources sont aussi utilisés par les comparaisons, et de nombreuses métaphores sont marquées cotextuellement par des comparaisons. C'est cette proximité syntagmatique et paradigmaticque entre les deux figures qui nous les font prendre en compte.

3.6.1 Limites syntagmatiques floues entre les deux phénomènes

Les métaphores évoluent constamment en symbiose avec les comparaisons, et cela pas seulement à l'oral :

Il n'est pas rare que le motif soit *métaphorique* ; la comparaison intervient alors comme un élément d'explication, surtout quand la métaphore introduite par le motif se développe en tableau (Ibid)

La comparaison elle-même peut prolonger la métaphore, ou même fournir un pontage entre deux étapes d'une métaphore organique :

« La ville tremblait de tous ses efforts pour parler. Les mots étaient enfoncés en elle, dans ses murs, dans ses puits profonds *en forme de gorges*. » (La Guerre, p. 171)

Ici s'ajoute un autre effet plus intéressant à noter : la récupération, après coup, du métaphorisant. Le début de la phrase apporte un élément conforme à l'évocation finale :

mots → enfoncés → puits → gorges

Mais il faut souligner que, dans ce cas bien précis, la comparaison ne termine pas vraiment la métaphore. Bien au contraire, elle lui sert de *motif*. La suite de la séquence offre un développement plus expressif de cette métaphore organique :

"Bea B. les entendait remonter le long des organes (...) les mots oscillaient au bord de toutes les bouches, poussées de lave que la terre avait contenues pendant des siècles" (Ibid)

Da façon identique aux métaphores romanesques analysées dans l'exemple de Le Clezio, la comparaison est souvent une étape des EMs dans le corpus, sans que les images soient tissées de façon aussi complexes qu'à l'écrit :

- ouais ben c' est oui c' est comme de l' eau c' est c' est vrai que c' est très très fluide et t' as l' impression de ce que que c' est que ça swing (325, F9)
- I think music is kind of an an **associate** like an **association** kind of thing you can **associate** quite easily **associate** one musical idea with another and you can just **connect** those (128, E5)

On aurait donc les schémas :

(11) MUSIC → EAU → FLUIDE → SWING

(12) MUSIC → ASSOCIATE → ASSOCIATION → TO ASSOCIATE → CONNECT

Ces schémas de réseaux d'association sont très simples et repose davantage sur des déclinaisons morphologiques. Néanmoins, dans le cadre de l'analyse de ces allotopies (rupture de l'isotopie) et de leur repérage, il semble absurde de ne pas tenir compte des comparaisons. Dans l'exemple ci-dessus il serait difficile de trancher si le terme fluide est comparatif ou métaphorique. En effet, en l'absence de phrases, il pourrait constituer une simple extension de la comparaison « c'est comme de l'eau ». Il est au contraire intéressant de comparer les effets différents des deux degrés de rupture d'isotopie (comparaison et métaphore) aux niveaux de la morphologie, de la prosodie. La comparaison installe l'impertinence au même titre que la métaphore, et cela de façon encore plus flagrante à l'oral qu'à l'écrit.

3.6.2 Similarité des marqueurs de métaphores et de comparaison

Le choix entre comparaison et métaphore ne dépend pas seulement de l'intensité d'identification intentée par le locuteur entre cible et source mais aussi de la morphosyntaxe :

I think music is kind of an an **associate** like an **association** kind of thing you can **associate** quite easily **associate** one musical idea with another and you can just **connect** those (128, E5)

Les deux opérateurs de comparaison *like* et *kind of* introduisent des SNs, alors que le verbe « connect » est introduit par un modal, ce qui semble pratiquement équivalent :

you kind of associate = you can associate = you can like associate

A l'oral, ces marqueurs ont autant un rôle rythmique, phatique, qu'un véritable rôle d'opérateur de comparaison. Il est d'ailleurs difficile de faire la distinction entre le *like* opérateur de comparaison et le *like* marqueur discursif dans certains cas :

some drummers play **like real** rock hard **you know what I mean real real earthy** some drummers play real **fluent you know** and **real like and real like you know** more **like** water some drummers play **like real windy you know what I mean** where it 's **like you know** everything **everything** is **flowing** (127, E4)

Ne pas prendre en compte « water » dans une étude des métaphores à l'oral paraît ici absurde dans le sens où *like* apparaît tous les cinq mots. L'hypothèse est qu'il n'y a pas seulement deux *like* qui, de façon binaire, coderaient l'un pour le marqueur discursif (en anglais américain mais aussi désormais en anglais britannique) l'autre pour l'opérateur de comparaison, mais tous les degrés possibles entre ces deux pôles. Il en va de même pour le français :

c'est un peu comme une **machine à laver** quoi je sais pas moi non mais euh comme un **balancement** enfin je veux dire euh enfin de **moteur** qui met la **machine en route** (42 + 43, F2)

Ne pas tenir compte de « machine à laver » dans une étude de dépistage des métaphores à l'oral sous prétexte que l'expression est introduite par « comme » et « un peu » semble incohérent si l'on veut inclure « moteur qui met la machine en route » en tant qu'EM. En effet, les deux sont le fruit de la même genèse, que ce soit au niveau de la réalisation d'association sémantique ou au niveau de la mise en forme. D'autant plus qu'en écoutant attentivement la bande sonore, ce qui précède « **moteur** qui met la **machine en route** » semble être en réalité un « sorte de » avorté en *de*.

Il est aussi extrêmement difficile de faire une distinction entre les marqueurs qui seraient des opérateurs de comparaison et les autres :

et c' est une musique quand même assez **hypnotique** euh quelque part t' es en t' es en t'es **pris dedans** (125, F4)

Les marqueurs *quand même*, *assez*, et *quelque part*, sont équivalents à *comme* dans le sens où ce sont des limiteurs d'identification, et la comparaison elle-même est une métaphore limitée :

quelque part t' es en t' es en t'es **pris dedans** = t'est comme pris dedans

On peut même voir une équivalence entre « like » et « quelque part » dans leur fonction de marqueur de l'oral. La différence entre leur utilisation en tant que marqueur et leur utilisation en tant que lexème plein se fera au niveau de la prosodie :

on va se rejoindre **quelque part** dans une autre **direction** (313, F8)

Ici « quelque part » porte un accent de focus, alors qu'il n'est pas accentué lorsqu'il est utilisé comme marqueur discursif.

3.6.3 Prosodie des métaphores et des comparaisons

Là encore, lorsque métaphore et comparaison concomitantes instaurent une violation sémantique équivalente, leurs contours prosodiques sont aussi équivalents, ce qui tend à prouver que l'opération d'encodage sous-jacente est du même ordre sinon identique :

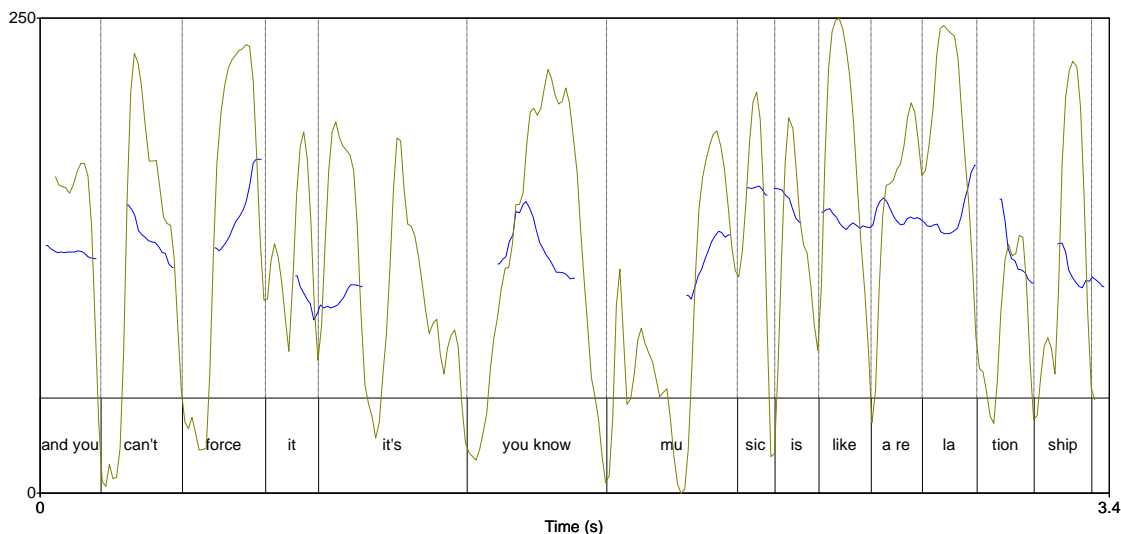


Figure 4-2 comparaison des contours prosodiques d'une comparaison et d'une métaphore adjacente

and you can't **force** it it 's you know music is like a **relationship** if it does n't work you ca n't **force** it you know (239, E10)

Ici les contours de « force » et de « reLAtionship », tous deux en position focale, présentent sensiblement la même proéminence. Il n'y a pas de « downstep » entre « force » et « relationship » ce qui tendrait à aligner les deux emphases sur le même plan fonctionnel.

3.6.4 Conclusions sur la différence entre comparaison et métaphore

Il s'avère heureusement que la majeure partie des énoncés retenus par les méthodes manuelles et automatiques sont des métaphores. En effet cette figure est une caractéristique de l'oral dans les trois dialectes. Le flou s'installe davantage en anglais américain où le marqueur *like* devient ambigu de part son omniprésence, étant devenu un tic de langue pour toute une génération. Sans s'attarder sur ce phénomène, il apparaît que l'outil prosodique mis en place permet de faire la distinction entre les comparaisons quant à leur vivacité de la même façon que pour les métaphores. Les métaphores organiques sont souvent mêlées à des comparaisons qui ne suppriment pas l'effet de violation sémantique de la métaphore mais le renforcent. Cette distinction s'estompe donc dans un contexte oral, pour céder la place à une distinction basée sur le degré de violation sémantique, et le caractère intenté de cette violation, à savoir la vivacité métaphorique.

3.7 Etiquettes et balises

3.7.1 Introduction : Etablissement d'une structure XML à partir des fichiers Trs produits par le logiciel Transcriber selon les critères de délimitation des EMs

Les énoncés métaphoriques sont délimités manuellement selon les critères établis supra lors de l'étape de transcription. Il est important de noter ici que l'étiquetage des têtes de métaphores a été régi par les critères de vivacité métaphorique sur l'axe paradigmatique, et l'étiquetage de l'énoncé métaphorique par les critères de délimitation sur l'axe syntagmatique.

Au niveau de la structure en XML ces délimitations se traduisent par étiquetage et apposition de balises. L'étiquette ou *label* va être codée sous forme d'un attribut qui a un nom et une valeur. Ces attributs sont des catégories d'information que l'on va adjoindre à chaque élément texte du corpus, ces éléments forment les éléments enfants de la structure enchâssée qui constitue le document formaté en XML. La fonction Xpath, qui permet de sélectionner un ou plusieurs éléments à un niveau hiérarchique donné de cette structure, reconnaîtra ces éléments comme étant de hiérarchie de rang minimal. Il s'agit d'éléments texte. Pour un corpus oral comme le nôtre, ces éléments se cantonnent aux mots puisqu'il n'y a pas de ponctuation et que l'alignement se fait au niveau des tours de paroles. Lors d'une étape ultérieure il est envisageable de concevoir une structure XML où ces éléments seraient des syllabes, ce qui permettrait d'annoter chacune des syllabes à l'aide de ses paramètres prosodiques. Il pourrait aussi y avoir des pauses.

Dans la structure adoptée, ces éléments de base sont donc constitués d'une valeur texte et d'informations incluses dans les balises, les attributs dont les valeurs pourront être extraites par des feuilles de style *xslt*, et regroupées dans des tableaux. Le nombre de ces attributs n'est pas fixe, et c'est là l'avantage de XML, si l'on désire rajouter des attributs ultérieurement, l'opération est possible par une feuille de style *xslt* qui transformera le document XML en un autre document XML où les nouveaux attributs auront été incrémentés.

3.7.2 Attributs XML envisagés

Les balises (*tags*) sont les valeurs de ces étiquettes pour chaque élément. On choisit un certain nombre d'étiquettes qui vont être insérées dans la structure XML sous forme d'attributs avec leur valeurs.

<élément attribut="valeur"></élément>

Les éléments sont appelés *token* pour plus de cohérence avec d'autres corpus formatés en XML, dans la structuration choisie, les attributs seront:

- Lem → le lemme
- Synt → l'étiquette morphosyntaxique
- LSA → l'étiquette de distance sémantique

L'étiquetage lem permet par exemple de sélectionner les instances du verbe être sous toutes ses formes. L'étiquetage synt, va permettre par exemple de sélectionner tous les noms. Quant à l'étiquetage LSA, il permet de sélectionner les termes dont le coefficient de distance sémantique avec la topique est compris dans un certain intervalle. On peut donc effectuer des recherches sur le corpus qui utilisent des combinaisons de conditions par rapport à ces trois attributs.

Le logiciel Transcriber utilise *Turn* pour les éléments que sont les prises de parole qui est un élément « parent » des éléments textes. Les recommandations de la TEI (text encoding initiative) préconisent *u* pour *Utterance*. Ces différences sont peu importantes et il suffit de remplacer l'un par l'autre en une opération pour obtenir, si le besoin s'en fait sentir, un document XML conforme aux normes de la TEI et compatible avec d'autres corpus.

Toujours d'après ces mêmes normes de la TEI, un texte parlé peut contenir les éléments suivants :

- Utterances (les tours de paroles séparés par des changements de locuteurs ou des pauses significatives)
- Pauses (elles pourraient être utiles dans la recherche systématique de contexte métaphorisant, les métaphores vives étant souvent marquées à gauche par une pause)
- Phénomènes vocaux non lexicaux comme les toussotements
- Événements kinésiques (non-verbaux, non-lexicaux) comme les gestes
- Événements qui n'ont rien à voir avec le discours mais qui adviennent en même temps que celui-ci et pourraient donc influencer le cours du discours
- Les écrits (légendes ou contenu de transparents lors d'un cours)
- Changements de qualité vocale

Nous nous en tenons dans une première étape de formatage aux tours de paroles au sein desquels il faudra distinguer ce qui pour notre analyse représente des événements lexicaux, à savoir des occurrences d'énoncés métaphoriques, de tête de métaphore, de métaphores lexicalisées etc.

Mise en conformation XML

Le logiciel Transcriber leur assigne automatiquement une étiquette de temps de départ (startTime), une étiquette de temps de fin (endTime), une étiquette dont la valeur sera le locuteur. A l'intérieur de ces tours se trouvent les événements (pour notre corpus, un événement sera un énoncé métaphorique ou un des différents types de tête de métaphores). L1 (premier locuteur entrant en scène), jusqu'à Ln, nième locuteur. LM (borne entrante et sortante de l'énoncé métaphorique), LML (terme métaphorique lexicalisé), LMH (tête de métaphore vive).

Les tours de parole sont étiquetés à la suite du traitement par le logiciel Transcriber. Il s'agit ensuite de transformer les balises afin de les rendre compatibles avec XML, de façon à pouvoir implémenter des feuilles de style XSLT au script du corpus qui vont permettre des opérations de tri et de dépistage.

Ceci ayant été implémenté, les tours de parole, les têtes de métaphores et les limites des énoncés métaphoriques ayant été annotés lors de la transcription du corpus, le fichier Transcriber est à ce stade une première ébauche de fichier XML utilisable, d'où l'on peut extraire les données assignées en langage XML : le texte correspondant à un locuteur précis, le script sans balises XML, le temps auquel apparaissent tel ou tel terme. On peut également établir diverses statistiques, mais à ce stade les termes entre eux ne sont ni différenciés d'un point de vue XML par leur ordre d'apparition au niveau de la concaténation au sein de chaque tour, ni par leur orthographe. Un extrait de fichier Trs remanié illustre mieux cette structure enchâssée et son potentiel :

```
<Turn speaker="spk2" mode="spontaneous" fidelity="high" startTime="301.818"
endTime="305.276">
<Sync time="301.818"/>
and I noticed he there was a lot of body movements body language in his er way of playing
</Turn>
<Turn speaker="spk1" startTime="305.276" endTime="317.117">
<Sync time="305.276"/>

<Event desc="LM" type="lexical" >
yea man he plays like
<Event desc="LMH" type="lexical" >
water
</Event >
that's the that's the way he plays like
<Event desc="LMH" type="lexical" >
water
</Event>
man it just
<Event desc="LMH" type="lexical" >
flows
</Event>
```

A la suite de ces deux étapes de transcription, et de remaniement, les fichiers XML présentent peu d'intérêt et doivent être remaniés et annotés de façon à ce que les unités minimales soient non plus des tours de parole mais des mots. Il faut un enchâssement où les mots se trouvent en éléments balisés. Cela est effectué conjointement à l'étiquetage morphosyntaxique et LSA qui introduit des balises avec des étiquettes pour chaque élément texte du script. On se sert donc des fichiers Trs, mais le travail est tout juste amorcé, et il faut, hormis l'adjonction de balises, éliminer ce qui est inutile pour l'analyse, de façon à réduire la taille des fichiers au maximum.

3.7.3 Remaniement des fichier XML Transcriber avec un étiqueteur morphosyntaxique

3.7.3.1 Choix de l'étiqueteur Morphosyntaxique

Les étiqueteurs à dépendances syntaxiques

Ils procèdent à une analyse profonde qui utilise des lois statistiques et des banques de données. Certains programmes comme French Machine Phrase Tagger 4.6 analysis de Connexor, sont disponibles avec signature d'un document légal sur les conditions d'utilisation par le directeur de laboratoire. Ils traitent le français et l'anglais, avec différents degrés de complexité. Deux types de traitements par Machine (http://www.connexor.com/demo/) fournissent un aperçu des possibilités de l'étiquetage morphosyntaxique. L'Extrait de texte à traiter est : « c' est là le musicien fait l' athlétisme des doigt » (304,F8). On peut obtenir un étiquetage structurel et fonctionnel par Phrase Tagger 4.6 analysis :

Text	Baseform	Phrase syntax and part-of-speech
le	le	premodifier, déterminer
musicien	musicien	nominal head, noun, single-word noun phrase
fait	faire	main verb, indicative present
l'	le	premodifier, déterminer
athlétisme	athlétisme	nominal head, noun, noun phrase begins
d	de	postmodifier, preposition, noun phrase continues
es	les	premodifier, déterminer, noun phrase continues
doigt	doigt	nominal head, noun, noun phrase ends, sentence boundary

Tableau 10a Résultats de l'étiquetage morphosyntaxique

Ou un étiquetage de dépendance par Analysis of Machine Syntax for French:

# Text	Baseform	Syntactic relation	Syntax and morphology
1 le	le	det:>2	&DN> <Def> DET MSC SG
2 musicien	musicien	subj:>3	&NH N MSC SG
3 fait	faire	main:>0	&+FMA V IND PRES SG3
4 l'	le	det:>5	&DN> <Def> DET MSC SG
5 athlétisme	athlétisme	obj:>3	&NH N MSC SG
6 d	de	pm:>8	&PM> PREP
7 es	les	det:>8	&DN> <Def> DET MSC PL
8 doigt	doigt	mod:>5	&NH N MSC SG
9 <s>	<s>		

Tableau 10b résultats de l'étiquetage morphosyntaxique de dépendance

On a vu que l'étiqueteur de relation syntaxique de dépendance peut être utile dans le traitement de corpus dont la topique varie (ce qui est tout le temps le cas mis la constance du thème des interviews a autorisé une approximation). Ici, le mot « athlétisme » peut être

comparé sémantiquement à « musicien » par la relation syntaxique établie par le programme. On obtiendrait le coefficient de distance sémantique suivant :

Document	musicien	athlétisme
musicien	1	-0.01
athlétisme	-0	

Ce coefficient signale un écart sémantique énorme, et donc potentiellement la présence d'une métaphore vive. Ce type d'étiqueteur est donc à retenir pour des corpus plus importants, à topique variable.

Il en existe d'autres tels que celui de VISL (université de Syddansk), dont les résultats sont peu différents de Machineese :

est [être] <mv> **V** **PR** **3S** **IND** @**FMV**
là [là] <aloc> **ADV** @<**SA**
le [le] <def> **ART** **M** **S** @>**N**
musicien [musicien] **N** **M** **S** @<**SC**
fait [faire] <mv> **V** **PR** **3S** **IND** @**FMV**
l' [le] <def> **ART** **M** **S** @>**N**
athlétisme [athlétisme] **N** **M** **S** @<**ACC** [athlétisme] **N** **M** **S** @<**SUBJ**
de [de] <sam-> **PRP** @<**PIV**
les [de+les] <det> **PRP** @**ADVL**
doigt [doigt] **N** **M** **S** <<< <<< @**P**<

L'avantage de Machineese dans sa fonction de parseur syntaxique est donc sa fonction d'annotation de relation syntaxique de dépendance. La mise en œuvre d'un programme qui calculerait la distance sémantique en fonction des relations syntaxiques établies par un parseur exigerait de travailler en collaboration avec le laboratoire SALSA. En effet l'utilisation de la seule version de démonstration qui a suffi pour cet embryon de corpus demanderait trop de manipulations.

Conclusion :

Ces analyses sont trop fines pour l'analyse entreprise dans cette étude qui a pour ambition d'affiner des outils et d'ouvrir des voies nouvelles d'exploration de la vivacité métaphorique. Qui plus est, ces parseurs sont adaptés à des énoncés bien formés selon des normes établies pour de l'écrit. Pour l'oral, après de nombreux essais, l'inconvénient majeur est apparu : l'oral n'est pas fait de phrases bien définies, et le logiciel est vite dérouté dès que les prises de parole excèdent quinze mots. On conservera cette possibilité pour les analyses fines d'un nombre restreint d'énoncés métaphoriques dont la taille sera elle-même restreinte.

3.7.3.2 Les étiqueteurs simples du style Tree Tagger, fonctionnant selon des structures « en arbre » ou des principes de grammaire chomskienne :

TREE TAGGER de l'université de Stuttgart⁷ en est un prototype. Sa production est claire, il traite l'anglais et le français, et de surcroît, il traite des fichiers textes assez consistants qui sont retournés après avoir été traités en quelques secondes. Le fichier texte est envoyé et retourné sous la forme suivante :

c'	PRO:DEM	ce
est	VER:pres	être
là	ADV	là
le	DET:ART	le
musicien	NOM	musicien
fait	VER:pres	faire
l'	DET:ART	le
athlétisme	NOM	athlétisme
des	PRP:det	du
doigt	NOM	doigt

Ce format est directement exploitable et transformable en format compatible XML par l'utilisation de formule régulière avec le logiciel TextPad. Seules les annotations morphologiques sont fournies, mais celles-ci sont suffisantes pour l'étude envisagée.

3.7.3.3 Choix de l'étiqueteur et étendue du balisage

Pour le choix des balises morphosyntaxiques, il est donc primordial de prendre en compte la nature orale du corpus. L'absence de phrases remplacées par des segments correspondant à des tours de paroles fait qu'un découpage syntaxique de type chomskien doit suffire pour l'étiquetage complet du corpus. D'autant plus qu'avec les répétitions, les changements inopinés de construction syntaxique, les analyses de dépendance sont souvent erronées.

On pourra donc s'en tenir dans un premier temps, pour cette étude qui ne porte pas directement sur la syntaxe, au lemme, et à la morphologie.

Il existe des étiqueteurs en ligne qui remplissent très bien ces fonctions. Après quelques recherches, l'étiqueteur TREE TAGGER de l'université de Stuttgart est sélectionné pour son adéquation avec les objectifs de cette étude. Cet outil semble être idéal pour un étiquetage de l'oral. Les erreurs sont rares (2/3 %), et les résultats sont à la fois clairs et précis. Autre avantage, les codes utilisés pour l'anglais et le français sont cohérents, d'une précision équivalente, ce qui n'était pas le cas pour les autres étiqueteurs—un inconvénient de taille dans le cadre d'une étude contrastive.

3.7.3.4 Etendue de l'étiquetage

Après quelques tentatives d'étiquetage morphosyntaxique se limitant aux EMs sélectionnés pour l'étude, les limites de cette formule de traitement partiel du corpus, malgré un bon rendement pour ce qui est du traitement par instructions XSLT(recherche sélective de catégories morphologiques), apparaissent vite.

En effet si on ne balise que les portions d'énoncés qui ont été jugées « métaphoriques », on bannit toute recherche sur le reste du corpus. Aussi, dans le cadre de recherche en amont et en aval des segments étudiés, il faut prévoir une telle marge qu'il est aussi aisé de baliser

⁷ Demo en ligne : <http://cental.fltr.ucl.ac.be/~pat/tagger/>

intégralement. Car si les investigations du contexte à droite et à gauche peuvent être jugées fructueuses jusqu'à six mots, il faut remonter plus loin si on prend en considération les répétitions, et les interruptions.

La première raison d'un étiquetage total est l'obtention d'une cohérence intra-corpus. En effet, la grammaire de l'oral ne délimitant pas des phrases mais plutôt un fondu enchaîné de propositions aux frontières diffuses, il est préférable de considérer que chaque prise de parole est une phrase (Turn) ou une unité maximale. L'ensemble de la prise de parole sans tenir compte des interruptions, constitue une phrase. Il faut donc traiter l'ensemble du corpus. Ce traitement intégral permet ensuite de procéder à des statistiques quand à la répartition contrastive des différentes catégories morphologiques.

Avant même d'obtenir des résultats quant à la nature sémantique ou structurelle des têtes de métaphore, il semble y avoir une bonne raison de baliser l'intégralité du corpus : la carence des études par recherche des domaines sources. On ne peut pas savoir au préalable où vont se trouver les têtes de métaphores sémantiquement et morphologiquement puisque le but même de l'étude est de découvrir ces caractéristiques. Il serait absurde de prendre pour établi qu'un dépistage manuel, largement introspectif et intuitif, suffirait à cerner toutes les métaphores de ce corpus.

La deuxième motivation est celle d'obtenir une cohérence inter-corpus, qui rend ce corpus intégrable dans un groupe de travail de linguistique de corpus.

Ces deux raisons ont motivé un balisage complet. Il est bien entendu qu'en ce qui concerne les segments sur lesquels l'étude porte plus spécifiquement, notamment les têtes de métaphores classées comme étant innovantes et leur environnement direct, un balisage plus complet des analyses grammaticales de dépendance est envisageable.

3.7.3.5 méthode adoptée pour l'étiquetage du corpus complet

Modèle adopté

L'étude qui sert de modèle est celle de (VOLK RIPPLINGER VINTAR 2002). Leur étiquetage conforme à XML et aux normes établies par la TEI (text encoding initiative) correspond aux besoins de l'analyse :

```
<text>
<token id="w1" pos="NN"> Balint </token>
<token id="w2" pos="NN"> syndrom </token>
<token id="w3" pos="VBZ" lemma="be"> is </token>
<token id="w4" pos="DT" lemma="a"> a </token>
<token id="w5" pos="NN" lemma="combination"> combination </token>
<token id="w6" pos="IN" lemma="of"> of </token>
<token id="w7" pos="NNS" lemma="symptom"> symptoms </token>
...
<token id="w20" pos="JJ" lemma="spatial"> spatial </token>
```

```

<token id="w21" pos="NN" lemma="perception"> perception </token>
<token id="w22" pos="CC" lemma="and"> and </token>
<token id="w23" pos="NN" lemma="representation"> representation </token>
...
</text>

```

Cette configuration simple, qui utilise des étiquettes similaires à celles produites par Treetagger, est adoptée. Les étiquetages portant le lemme et la morphologie sont insérés dans les balises. En ce qui concerne la deuxième étiquette, la catégorie morphologique est enrichie de renseignements de base sur les graphèmes (marque de l'infinitif, présent, passé...), mais cette étiquette demeure morphologique. La numérotation des éléments texte ne paraît pas utile à première vue puisque les instructions XSLT prenant les mots dans l'ordre chronologique par les instructions Xpath, la numérotation est sous-jacente.

3.7.3.6 Marche à suivre pour le balisage

1 /Sélection du texte brut

Elle est effectuée à partir des fichiers TRS produits par la transcription avec le logiciel Transcriber. La procédure adoptée est la suivante :

1/ ouverture des fichiers avec le tableur Excel

2/ insertion d'une numérotation annexe en première colonne

On obtient un tableau primaire où les lignes des fichiers Trs sont numérotées :

14	</Speakers>
15	<Episode program="" air_date="">
16	<Section type="report" startTime="0" endTime="2095.462">
17	<Turn startTime="0" endTime="10.449" speaker="spk6" mode="spontaneous">
18	<Sync time="0"/>
19	un dictaphone j'en voulais un quand j'étais à l'école moi
20	</Turn>
21	<Turn speaker="spk3" mode="spontaneous" startTime="10.449" endTime="11.826">
22	<Sync time="10.449"/>
23	pour enregistrer les profs en cours
24	</Turn>
25	<Turn speaker="spk6" mode="spontaneous" startTime="11.826" endTime="11.971">
26	<Sync time="11.826"/>
27	pour éviter
28	</Turn>
29	<Turn speaker="spk4" startTime="11.971" endTime="13.831">
30	<Sync time="11.971"/>
31	après moi j'ai arrêté l'école

Tableau 11 fichier TRS transformé en tableau

3/ les lignes peuvent désormais être ordonnées de façon à extraire tout ce qui est texte pur, organisé en ligne numéroté. On obtient le texte pur, chaque ligne étant numérotée :

```

20      </Turn>
24      </Turn>
28      </Turn>
15      <Episode program="" air_date="">
16      <Section type="report" startTime="0" endTime="2095.462">
18      <Sync time="0"/>
22      <Sync time="10.449"/>
26      <Sync time="11.826"/>
30      <Sync time="11.971"/>
21      <Turn speaker="spk3" mode="spontaneous" startTime="10.449" endTime="11.826">
29      <Turn speaker="spk4" startTime="11.971" endTime="13.831">
25      <Turn speaker="spk6" mode="spontaneous" startTime="11.826" endTime="11.971">
17      <Turn startTime="0" endTime="10.449" speaker="spk6" mode="spontaneous">
31      après moi j'ai arrêté l'école
23      pour enregistrer les profs en cours
27      pour éviter
19      un dictaphone j'en voulais un quand j'étais à l'école moi

```

Tableau 12 fichier TRS transformé en tableau réordonné

Le texte brut est extrait par lignes tout en conservant la numérotation assignée à chaque ligne, ce qui permettra de réordonner le texte une fois l'étiquetage morphosyntaxique accompli.

Texte brut :

```

31      après moi j'ai arrêté l'école
23      pour enregistrer les profs en cours
27      pour éviter
19      un dictaphone j'en voulais un quand j'étais à l'école moi

```

3.7.3.7 L'étiquetage par Treetagger suivi d'une vérification

Cet étiquetage s'effectue sur le site de l'étiqueteur POS⁸. Les fichiers comportant le texte brut sont téléchargés pour traitement, et renvoyés avec leurs annotations morphologiques. Des problèmes d'identification des lignes (qui doivent être ensuite réinsérées dans le tableau) doivent être surmontés. Des repères de fin de ligne correspondant aux fins de tours de parole doivent être insérés dans les fichiers TRS (cf ici).

Il est désormais possible de recevoir des fichiers directement formatés en XML, mais le balisage devant être remanié il n'est pas apparu handicapant de recevoir des tableaux simple (voir ci-dessous). Cela d'autant plus qu'il est nécessaire de désambiguïser et de supprimer les erreurs.

Texte brut annoté reçu par courriel (l'énoncé test est « *après moi j'ai arrêté l'école pour enregistrer les profs en cours* ») :

```

après  KON  après
moi    PRO:PER  moi
j'     PRO:PER  je

```

⁸ <http://cental.fltr.ucl.ac.be/~pat/tagger/> .

ai	VER:aux:pres	avoir	
arrêté	VER:pper	arrêter	
l'	DET:ART	le	
école	NOM	école	
£			
	VER:pper	<unknown>	
pour	PRP	pour	
enregistrer	VER:infi	enregistrer	
les	DET:ART	le	
profs	NOM	prof	
en	PRP	en	
cours	NOM	cour cours	
£			

Le texte annoté est ensuite « nettoyé » ou désambiguïsé :

après	KON	après	
moi	PRO:PER	moi	
j'	PRO:PER	je	
ai	VER:aux:pres	avoir	
arrêté	VER:pper	arrêter	
l'	DET:ART	le	
école	NOM	école	
£			
pour	PRP	pour	
enregistrer	VER:infi	enregistrer	
les	DET:ART	le	
profs	NOM	prof	
en	PRP	en	
cours	NOM	cour-cours	
£			

Dans une dernière étape, les annotations morphosyntaxiques sont transformées en étiquettes par une suite de transformations par expressions régulières et réinsérées dans le tableau Excel.

3.7.3.8 Transformation des étiquettes en balises xml

On utilise des expressions régulières en recherchant par `\([a-zA-Zçèèââô:'-]+\)\t\([a-zA-Zçèèââô:'-]+\)\t\([a-zA-Zçèèââô:'-]+\)\)` et remplaçant par: `<Token lem="\3" synt="\2">\1</Token>`. Grâce à ces expressions qui réordonnent, insère la syntaxe souhaitée, on obtient des lignes d'éléments texte formatées en XML :

```

<Token lem="après" synt="KON">après</Token>
<Token lem="moi" synt="PRO:PER">moi</Token>
<Token lem="je" synt="PRO:PER">j'</Token>
<Token lem="avoir" synt="VER:aux:pres">ai</Token>
<Token lem="arrêter" synt="VER:pper">arrêté</Token>
<Token lem="le" synt="DET:ART">l'</Token>
<Token lem="école" synt="NOM">école</Token>
£
<Token lem="pour" synt="PRP">pour</Token>
<Token lem="enregistrer" synt="VER:infi">enregistrer</Token>
<Token lem="le" synt="DET:ART">les</Token>

```

```

<Token lem="prof" synt="NOM">prof</Token>
<Token lem="en" synt="PRP">en</Token>
<Token lem="cour-cours" synt="NOM">cours</Token>
£

```

Il suffira de rajouter les balises de hiérarchie supérieure. Cette dernière étape est en partie réalisée par la réinsertion de ces lignes dans le tableau Excel, grâce à la numérotation qui sera adjointe de nouveau aux lignes de texte qui sont désormais étiquetées morphosyntaxiquement. On procède d'abord à la réinsertion du groupe de lignes dans le tableau Excel. Désormais, les lignes de texte sont annotées et compatibles XML dans une structure à nouveau enchâssée qui prend désormais en compte chaque terme comme unité minimale :

```

20      </Turn>
24      </Turn>
28      </Turn>
15      <Episode program="" air_date="">
16      <Section type="report" startTime="0" endTime="2095.462">
18      <Sync time="0"/>
22      <Sync time="10.449"/>
26      <Sync time="11.826"/>
30      <Sync time="11.971"/>
21      <Turn speaker="spk3" mode="spontaneous" startTime="10.449" endTime="11.826">
29      <Turn speaker="spk4" startTime="11.971" endTime="13.831">
25      <Turn speaker="spk6" mode="spontaneous" startTime="11.826" endTime="11.971">
17      <Turn startTime="0" endTime="10.449" speaker="spk6" mode="spontaneous">
31      <Token lem="après" synt="KON">après</Token><Tok etc...
23      <Token lem="pour" synt="PRP">pour</Token><Token etc...
27      <Token lem="pour" synt="PRP">pour</Token><Token etc...
19      <Token lem="un" synt="DET:ART">un</Token><Token etc...

```

Tableau 13 texte balisé réinséré dans le tableau classé

La dernière étape est la remise en ordre de façon à obtenir un tableau équivalent au tableau initial avec cette différence que les lignes de texte sont annotées morphosyntaxiquement :

```

15      <Episode program="" air_date="">
16      <Section type="report" startTime="0" endTime="2095.462">
17      <Turn startTime="0" endTime="10.449" speaker="spk6" mode="spontaneous">
18      <Sync time="0"/>
19      <Token lem="un" synt="DET:ART">un</Token><Token etc...
20      </Turn>
21      <Turn speaker="spk3" mode="spontaneous" startTime="10.449" endTime="11.826">
22      <Sync time="10.449"/>
23      <Token lem="pour" synt="PRP">pour</Token><Token etc...
24      </Turn>
25      <Turn speaker="spk6" mode="spontaneous" startTime="11.826" endTime="11.971">
26      <Sync time="11.826"/>
27      <Token lem="pour" synt="PRP">pour</Token><Token etc...
28      </Turn>
29      <Turn speaker="spk4" startTime="11.971" endTime="13.831">
30      <Sync time="11.971"/>
31      <Token lem="après" synt="KON">après</Token><Tok etc...

```

Tableau 14 Réinstauration de l'ordre initial (à l'aide de la colonne de gauche) et obtention d'un fichier Trs transformé où chaque terme est étiqueté

Il ne manque plus à ce fichier pour être directement utilisable par des feuilles de style XSLT de comporter une DDT (déclaration du type de document). Celle-ci s'édite automatiquement par les logiciels d'édition XML. Il est possible de traiter ainsi des fichiers dont la taille ne connaît d'autres limites que celles imposées par les capacités du logiciel et par la puissance de l'ordinateur.

Les fichiers produits sont un outil supplémentaire pour analyser et contraster les corpus dans les deux langues. Les fichiers non étiquetés sont conservés et sont un outil de travail pour les premiers stades de l'étude qui consistent à classer les emplois métaphoriques.

3.7.4 Insertion de l'attribut LSA : Coefficient de proximité sémantique

Après avoir testé le site de LSA de l'université de Colorado, qui traite également l'anglais et le français, j'ai décidé d'ajouter cet attribut. En effet, ce coefficient mesure l'écart sémantique entre deux mots (et donc d'une certaine façon la violation sémantique potentielle qui dénote les métaphores vives), deux textes ou un mot et un texte. Comme le montre Walter Kintsch (2000 : 257, 261), les métaphores semblent être détectables par ce coefficient qui représente le cosinus de l'angle formé par les deux vecteurs⁹ représentant deux mots dans un espace virtuel sémantique à vingt dimensions. Les corpus utilisés pour le moteur LSA sont assez importants comme le montre l'étude de Guy Denhière et de Benoît Lemaire (2004 :11,12), ils sont composés de :

En anglais (<http://lsa.colorado.edu>):

- Encyclopédies, littérature, manuels de psychologie, manuels scientifiques

En français (en partie sur <http://lsa.colorado.edu>):

- Le Monde 93, 95, 97, 99 (~20 millions de mots chacun)
- Textenfans (3,2 millions de mots)
- Littérature (15 millions de mots)
- Textenfans + Littérature (18,2 millions de mots)

Et les résultats sont concluants au vu de ces extraits de calculs de coefficients de distance sémantique:

- The cat was lost in a forest / My little feline disappeared in the trees: 0.66
- The radius of spheres / a circle's diameter: 0.55
- The radius of spheres / the music of spheres: .01

On voit par ces exemples que le moteur déjoue les fausses apparences, en attribuant une grande distance au couple « the radius of spheres/the music of spheres », alors que les deux premiers couples sont jugés très proches. Ici, dans le cadre des métaphores, ces deux mots sont d'une part le terme qui porte la métaphorisation (tête de métaphore), d'autre part le sujet, le topic ou support.

L'attribution d'un coefficient LSA permet d'utiliser un critère sémantique pur conjointement à des critères morphosyntaxiques dans le phénomène de métaphorisation à l'oral dans ces deux langues. En effet, on pourra sélectionner uniquement les lexèmes ou encore uniquement

⁹ Une présentation powerpoint très claire résume le fonctionnement du moteur lsa (Denhière-Lemaire :2004)

les adverbes et prépositions (PREP, ADV), afin de faire des requêtes ciblées. C'est le dernier attribut dont la procédure d'étiquetage est déjà détaillée dans le chapitre suivant.

3.7.4.1 Efficacité du site LSA pour la détection de métaphoricité

Cette méthode a fait ses preuves en analyse de proximité sémantique (Hofmann 1999 :§3-4). Le moteur fait un score semblable à un bon niveau TOEIC au niveau de la justesse de l'appréciation de la distance sémantique. De plus la méthode fonctionnant par l'assimilation d'un mot ou d'un groupe de mots ou même d'un texte à un vecteur, l'ensemble des mots occupe un espace à n dimensions. Le coefficient attribué à un mot par rapport à un autre mot ou un autre texte est le cosinus de l'angle que les deux vecteurs forment.

L'analyse de Yves Bestgen et de Anne-Françoise Cabiaux a servi de référence à l'adoption du moteur LSA pour l'étiquetage. Le matériel et la problématique des auteurs étaient identiques à ceux de cette étude :

Vingt phrases contenant des expressions métaphoriques ont été sélectionnées dans neuf contes de Maupassant. Dix phrases exprimaient une métaphore vive et 10 une métaphore morte. Ont été considérées comme mortes les métaphores employant des mots dans un sens que le dictionnaire Petit Robert qualifie de figuratif alors que le sens des mots employés dans les métaphores considérées comme vives n'était pas mentionné dans ce même dictionnaire (Bestgen, Y, Cabiaux Anne-Françoise, 2002 :333)

De plus les tests opérés par les auteurs se sont avérés très satisfaisants :

Comme on peut le voir dans le Tableau 1, les métaphores vives ont généralement été évaluées comme plus figuratives que les métaphores mortes. La différence entre les valeurs moyennes pour les 10 métaphores vives (5,8) et celles pour les 10 métaphores mortes (5,2) est très significative selon un test t pour échantillons indépendants ($t(1,18) = 3,07$; $p < ,01$). (Ibid., Ibid.:333, 334)

Les estimations des juges ont correspondu assez bien avec celles du moteur LSA quand à l'appréciation de l'intensité figurative. Plus la métaphore est vive, moins le calcul LSA semble efficace : « L'ASL approxime donc d'autant mieux le sens d'une métaphore que les juges l'ont jugée peu figurative » (Ibid., Ibid.:335).

Mais les auteurs concluent que « L'ASL peinerait donc là où les lecteurs rencontrent aussi des difficultés », ce qui est à moindre mal. Il semble en résumé que les résultats des auteurs soient concluants par rapport à la capacité du moteur LSA à faire la différence entre les versions métaphoriques et les versions littérales. Nos résultats semblent aller dans ce sens, et en mesurant la distance sémantique systématiquement entre le véhicule potentiel et la topique qui demeure inchangée, on peut repérer une très forte proportion des éléments à potentialité de vivacité métaphorique.

Donc plutôt que d'établir un programme qui pour chaque mot va établir un coefficient d'écart sémantique avec ses proches voisins, on regarde tout simplement la différence des coefficients établis par rapport au Vecteur symbolisant le texte.

Plus le texte est long, plus il se rapprochera d'un corpus représentatif, et plus les coefficients sont écrasés. On pourrait donc concevoir comparer chaque mot avec un texte composé des termes les plus fréquents (ici *musique, jazz, rythme, taper, battre, batteur, son* etc).

3.7.4.2 Essai de calcul des coefficients en opposant chaque terme du corpus avec un texte composé des têtes de liste par ordre de fréquence

Il s'agit de fabriquer un texte artificiel qui est une forme de mise en abyme du corpus entier. Ce proto-texte est formé de l'adjonction des mots les plus fréquents pondérés par rapport à leur fréquence dans le corpus :

music	257
play	162
blues	161
band	135
jazz	108
playing	102
feeling	83
listen	81
album	77
guitar	75
feel	68
song	68
sing	62
hear	53
played	53
singing	45
songs	45
bands	44
rock	35
sound	33
listening	30
piano	15
voice	15

Le texte de référence sera donc : « album album band band band band bands blues blues blues blues blues feel feel feeling feeling feeling etc ». Les résultats obtenus sont peu satisfaisants :

Texts	<i>Text 1</i>
he	-0.00
plays	0.35
like	0.06
water	-0.00

Après de nombreux essais, il s'avère que pour un étiquetage total du corpus, toutes catégories morphosyntaxiques confondues, les valeurs les plus justes ou cohérentes sont celles obtenues en comparant chaque terme avec un terme unique, à savoir « musique ». Le moteur LSA semble fonctionner de façon nettement efficace dans sa comparaison sémantique de deux termes. En effet dans ce cas-là les deux termes se voient assignés des valeurs calculées par rapport au corpus de référence, alors que lors des calculs terme à texte, seul le terme unique est sémantiquement évalué par rapport au corpus. Ce qui explique que le terme « he » ait un coefficient très faible au même titre que « water » : les deux ne figurent pas dans le texte comparé.

En comparant chaque terme avec un texte composé des termes les plus fréquents du corpus isolés à l'aide d'un logiciel d'analyse de texte, même en pondérant les mots de façon relativement fidèle à leur fréquence dans le corpus, les catégories de lemmes grammaticaux étant sous-représentées dans le texte pilote se voient attribuer un très faible coefficient LSA, alors que leur écart sémantique avec le texte représentant le corpus devrait être moyen. C'est donc avec un terme unique (musique) que la distance sémantique sera calculée dans cette étude. Pour un corpus dont la topique générale serait variable, la méthode utilisant un parseur de relation syntaxique a été détaillée supra.

3.7.4.3 Essai de calcul des coefficients en opposant chaque terme du corpus avec un texte représentatif du corpus et avec le concept de musique seul

En réalisant des essais mot à mot avec le lexème le plus fréquent du corpus : « musique », il apparaît que les résultats sont moins aplatis, font émerger la différence entre les morphèmes grammaticaux et les lexèmes relativement éloignés sémantiquement de « musique ». Ce terme est aussi le terme le plus fréquent dans le corpus anglais. Autre avantage, il est le thème même de tous les échanges.

En considérant un seul terme, le coefficient de proximité sémantique sera calculé par rapport aux co-occurrences de « musique » dans le corpus utilisé par le moteur LSA de l'université du Colorado. Cette solution est donc sélectionnée au vu des résultats des tests effectués. Les corpus de référence sélectionnés pour le calcul sont les plus larges pour le français et pour l'anglais:

Figure 9 sélection des paramètres de réglage de LSA Matrix comparison (<http://lsa.colorado.edu/>)

Comparaison texte à termes (MUSIC → *he*, *plays*, etc...)

Texts	music
he	-0.02
plays	0.20
like	-0.01

water	-0.01
-------	-------

Comparaison terme à terme (*music* → *he*, *music* → *plays* etc...) :

Texts	music
he	0.13
plays	0.34
like	0.17
water	0.02

Ici, trois catégories émergent clairement des résultats de façon remarquable:

- **FORT COEFFICIENT** : Il s'agit de la catégorie de termes tels que *plays* qui est sémantiquement proche de *musique*, et est affectée du coefficient 0.34 (cosinus des deux vecteurs représentant les deux concepts), ce qui est élevé.
- **MOYEN COEFFICIENT** : La catégorie des *morphèmes grammaticaux*, *he*, *like* dont les coefficients avoisinent 0.15. Cela correspond en quelque sorte à un indicateur de neutralité.
- **FAIBLE COEFFICIENT** : La catégorie de *water*, qui avec une distance sémantique de 0.02 avec *music*, se positionne nettement comme un candidat à la métaphorisation.

Conclusion

Les résultats sont nettement plus probants en utilisant les termes *musique/music* seuls, qui demeurent la topique générale de tous les entretiens, qu'en utilisant un proto-texte composé des mots les plus fréquents pondérés selon leur fréquence. Les résultats pour *he* sont plus pertinents avec une comparaison terme à terme que texte à terme, (0.13 / -0.02). Ce pronom anaphorique renvoyant souvent au musicien dans le cadre des interviews n'est pas sémantiquement incompatible avec *music*, puisqu'il entretient une relation métonymique avec ce même concept. Cette solution sera donc adoptée, bien qu'elle ne soit pas parfaite. Il demeure à vérifier si l'on obtient le même éclairage avec le corpus français.

terme	musique
jouer	0.39
du	0.26
mètre	0.04
impair	0.03
ben	0.10
ce	0.26
être	0.21
oui	0.11
ce	0.26

être	0.21
comme	0.28
de	0.25
le	0.26
eau	0.08

Ici on obtient les candidats à un écart sémantique « métaphorique » ainsi que les deux autres classes de coefficients vues ci-dessus, il semble y avoir une assez bonne cohérence entre les deux langues : Fort coefficient : « jouer », moyen coefficient : « du, ce, être, comme... », et faible coefficient : « mètre, impair, eau », ces résultats sont à la fois compatibles avec une recherche de métaphore et avec les trois catégories définies en anglais.

3.7.5 Efficacité des coefficients LSA à donner un indice sur la métaphoricité à l'oral

L'intérêt de l'étiquetage de chaque terme du corpus est multiple. Tout d'abord, cette procédure d'étiquetage correspond à une expérience d'utilisation de l'analyse sémantique latente dans le cadre de l'oral, ce qui peut paraître incongru au premier abord, puisque le corpus de référence utilisé par l'université du Colorado est un corpus écrit. Cette incongruité sera dissipée au vu des résultats qui permettent effectivement un assez bon tri des métaphores selon des paramètres de vivacité et d'innovation¹⁰.

Le corpus utilisé par l'université du Colorado est composé de numéros du *Monde*, de romans et d'autres textes d'origine diverse. Mais l'écrit, s'il est par nature différent de l'oral, emprunte à l'oral des citations, et, plus important encore, les métaphores de l'écrit sont similaires à celles produites à l'oral. Elles sont plus élaborées, élaboration que la réflexivité de l'écrit rend possible. Cette conception est argumentée dans une analyse préliminaire exposée dans le cadre d'un DEA (Cloiseau, 2000 : 42), qui a fait ressortir les différents types de véhicules ou d'espaces mentaux sources selon les termes de Gilles Fauconnier (1994 :4) utilisés dans l'expression des métaphores sur la musique à l'écrit. Ces espaces sont sensiblement identiques (la musique est un parcours, un projectile protubérant, la musique transperce les corps, est une nourriture ou un langage verbal) et l'on peut estimer qu'un calcul de proximité sémantique établi à partir de corpus écrit est exploitable à l'oral. Cela ne signifie en rien qu'un calcul LSA effectué à partir d'un corpus d'oral ne serait pas plus efficace. L'utilisation du moteur LSA est donc expérimentale.

L'autre intérêt réside dans le fonctionnement même du calcul du coefficient LSA. Il opère en tenant compte d'un certain nombre de facteurs calculés par degré de collocation. Si une métaphore est lexicalisée, il y a de grandes chances pour qu'elle soit présente sous la même forme ou une forme similaire utilisant les mêmes appariements conceptuels dans le corpus de référence, et donc son indice de proximité sémantique tiendra compte de ces collocations.

La conséquence directe est que cet indice, dans une situation parfaite où le corpus de référence utilisé par l'université du Colorado serait immense et sans cesse réactualisé, pourrait distinguer les métaphores vives des catachrèses.

¹⁰ La vivacité correspond au degré avec lequel le locuteur est conscient d'utiliser une métaphore vive, donc la référence à deux concepts au moins, le degré d'innovation est estimé uniquement par rapport à la lexicalisation. Une métaphore peut être vive sans être innovante, il s'agit par exemple de métaphore ravivée (voir chapitre 1).

Le corpus de référence n'est pas parfait et l'indice LSA étiqueté à chaque terme ne peut donc être qu'un outil parmi d'autres dans le cadre de cette étude. Il donne une indication et peut aider au dépistage en permettant d'opérer un premier tri qui va saisir, en plus du repérage manuel, tous les termes qui peuvent instaurer une imprévisibilité par rapport à a topique.

Il n'est cependant pas extravagant de penser que l'on pourra bientôt avec le haut débit Internet, disposer de corpus qui s'auto-alimentent en se réactualisant sans cesse. N'est-ce pas le cas des moteurs de recherche.

Plus l'oral sera présent dans ces corpus, plus ces corpus seront efficaces pour un travail sur l'oral. En effet, les métaphores sont créées à l'écrit et à l'oral, et leur lexicalisation est le résultat d'une utilisation généralisée à l'écrit mais d'abord à l'oral. Cela permettrait aux corpus d'intégrer les nouvelles collocations, qui deviennent à un moment de mort métaphorique, des collocations régulières selon les termes d'Agnès Tutin et Francis Grossmann (2001 :12).

3.7.5.1 Un exemple de vérification de l'efficacité des coefficients LSA pour le dépistage des collocations régulières dans le cadre de la musique

Des tests ont été menés pour vérifier l'efficacité du moteur LSA dans le dépistage des collocations régulières, et donc les métaphores lexicalisées. Ces tests sont contrastés avec les intuitions naturelles en ce qui concerne la proximité des concepts repères avec un terme donné.

Soit une expression *musique contemporaine*, il est intéressant de comparer les résultats obtenus texte à terme avec *contemporaine*, terme à terme avec le même mot, puis de répéter l'opération avec un synonyme de *contemporaine* qui ne constitue pas une unité phraséologique avec *musique*.

Contemporaine texte à terme

Texts	<i>Text 1</i>
contemporaine	0.12

Contemporaine terme à terme

Document	musique	contemporaine
musique	1	0.37
contemporaine	0.37	1

Actuelle texte à terme

Texts	<i>Text 1</i>
actuelle	0.04

Actuelle terme à terme

Document	musique	actuelle
musique	1	0.08
actuelle	0.08	1

Là encore, la comparaison terme à terme est beaucoup plus parlante. La proximité sémantique de *musique* et de *contemporaine* est de 0.37, celle de *musique* et de *actuelle* est de 0.08. Ce test est positif en ce qui concerne la régularité des collocations. Les collocations qui ont trait à la musique sans faire intervenir le terme *musique* directement sont-elles identifiables efficacement?

Proximité de *musique* et de *aiguë* (*une note aiguë*)

Document	musique	aiguë
musique	1	0.14
aiguë	0.14	

Proximité de *musique* et de *pointue*

Document	musique	pointue
musique	1	0.10
pointue	0.10	

Proximité de *musique* et de *aiguisée*

Document	musique	aiguisée
musique	1	0.09
aiguisée	0.09	

Aiguë, qui est une collocation régulière de *note* et non directement de *musique* en tant que terme (et non de concept) est tout de même dépisté, bien qu'avec moins de netteté, par le moteur LSA, qui lui attribue une distance sémantique d'une valeur de 0.14, alors que cette valeur chute à 0.10 pour *pointue* (synonyme d'*aiguë*) et à 0.09 pour *aiguisée*. Ce résultat est plutôt positif dans le cadre de l'étude, car il semble prendre en compte à la fois le fait que *aiguë* soit une collocation régulière de *note*, et donc indirectement de toute évocation du concept de MUSIQUE, mais aussi du fait que mis à part la collocation régulière « *note aiguë* », les collocations sont rares. Dans une recherche de métaphore vive, le terme *aiguë* serait donc classé comme ayant un potentiel de vivacité métaphorique moyen.

La plupart des expressions récemment lexicalisées sont reconnues : « *wave* » (format de codage électronique du son) est étiqueté avec un fort coefficient :

Document	musique	wave
musique	1	0.40
wave		

Les corpus dont se sert le moteur LSA ne sont donc pas trop poussiéreux.

3.7.5.2 Etablissement des Fiches de Style en fonctions des résultats

Etape préliminaire

Lorsque l'on recherche tous les éléments texte dont le coefficient LSA est inférieur à 0.1, et ensuite tous les mots en amont et en aval jusqu'à une distance de 10 mots, on obtient les résultats suivants (extrait):

Terme cible	Terme topique	
ouais(0.03)	rythmiques	0.65
remontage(0.04)	rythmiques	0.65
euh(0.07)	rythmiques	0.65
euh(0.07)	rythmiques	0.65
tu(0.07)	rythmiques	0.65
tu(0.07)	rythmiques	0.65
euh(0.07)	enregistrés	0.49
intéressent(0.07)	enregistrés	0.49

Le nombre de termes balayés à droite et à gauche est modulable par le compteur inséré en début de programme.

Cette stratégie produit certaines entrées intéressantes, mais il s'avère que l'intervalle choisi n'est pas satisfaisant. Effectivement, le couplage « *remontage* » et « *rythmique* » est intéressant, bien que « *remontage* » puisse être considéré comme une métaphore morte, *remontage rythmique* semble être assez innovant, et très caractéristique de la communauté interviewée et de son utilisation de nouvelles technologies (logiciels de traitement du son).

Malheureusement les autres entrées couplent des lemmes lexicaux (*rythmiques*) et des lemmes grammaticaux (*tu*) ou même des interjections (*euh*, *ouais*) qui ne sont pas intéressants dans le dépistage de métaphores. On peut affiner l'intervalle de façon à resserrer le filet.

En regardant un extrait du fichier xml :

```
<Token lem="intéresser" synt="VER:pres" lsa="0.07">intéressent</Token>
<Token lem="moins" synt="ADV" lsa="0.20">moins</Token>
<Token lem="parce" synt="KON" lsa="0.16">parce</Token>
<Token lem="que" synt="KON" lsa="0.23">que</Token>
<Token lem="ce" synt="PRO:DEM" lsa="0.26">c'</Token>
<Token lem="être" synt="VER:pres" lsa="0.21">est</Token>
```


<Token lem="pas" synt="ADV" lsa="0.25">pas</Token>
 <Token lem="seulement" synt="ADV" lsa="0.17">seulement</Token>
 <Token lem="parce" synt="KON" lsa="0.16">parce</Token>
 <Token lem="que" synt="KON" lsa="0.23">que</Token>
 <Token lem="ce" synt="PRO:DEM" lsa="0.26">c'</Token>
 <Token lem="être" synt="VER:pres" lsa="0.21">est</Token>
 <Token lem="du" synt="PRP:det" lsa="0.26">des</Token>
 <Token lem="son" synt="NOM" lsa="0.28">sons</Token>
 <Token lem="plus" synt="ADV" lsa="0.25">plus</Token>
 <Token lem="classique" synt="ADJ" lsa="0.52">classiques</Token>

On se rend compte que sauf exception, les mots grammaticaux se cantonnent dans l'intervalle $0.15 < x < 0.25$. Ces exceptions, (*tu*), semblent être expliquées par la rareté de ces pronoms à l'écrit, notamment dans le genre journalistique. On peut trouver des éléments intéressants dans cet intervalle donc il faut faire une sélection par l'attribut « Synt », la catégorie morphologique, biais par lequel on va sélectionner uniquement nom, verbes non auxiliaires, adjectifs et adverbes. Les deux alternatives sont ou de ne pas tenir compte de tous les pronoms de la recherche auquel cas les instructions <xsl:if> comme suit peuvent être implémentées :

```

<xsl:if test="@lsa < 0.1 and not(.='and') and not(@synt='PRP') and
not(@synt='PRO:REL') and not(@synt='DET:POS') and not(@synt='PRO:PER') and
not(@synt='DET:ART') and not(@synt='INT') and not(@synt='NAM') and
not(@synt='KON')">

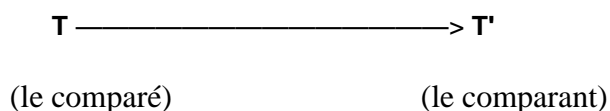
```

Dans ce cas pour chaque terme sémantiquement près de la topique on scanner à gauche et à droite des termes sémantiquement éloignés de celle-ci (< 0.1 , c'est à dire inférieur à 0.1) et qui ne sont ni « and », ni une préposition, ni un pronom relative etc. Ou simplement de ne pas tenir compte de *tu* qui est le seul pronom qui semble poser problème.

On peut aussi, effectuer des recherches de couplages de termes à écart sémantique élevé, en sélectionnant uniquement les verbes, ou les noms... Toutes les combinaisons sont possibles. Elles semblent d'autant plus intéressantes que cette spécificité morphosyntaxique de la métaphore peut expliquer ou être à l'origine des différences entre les deux langues.

Il faut donc remanier l'étiquetage morphosyntaxique produit par Tree Tagger, de façon à établir une distinction entre verbes « lexicaux » et verbes auxiliaires, on considèrera dans le cadre de notre étude, les verbes d'état, comme des auxiliaires.

Le comparé est souvent absent, implicite. Si l'on reprend la terminologie de Mariana Tutescu :



Le comparé est non dit, et la métaphore devient vraie métaphore au sens littéraire. Ces métaphores ne seront pas repérées par la technique de l'écart sémantique entre l'élément considéré et un élément topique avoisinant. Elles pourront l'être en extrayant uniquement les mots les plus éloignés sémantiquement du contexte (musique). Les feuilles de style sont donc de trois types :

Feuilles de dépistage qui recherche les éléments à potentiel topique, puis les éléments potentiellement métaphoriques en amont et en aval de ces derniers. Il s'agit de recherche de *métaphore in presentia*.

Feuilles de dépistage d'éléments éloignés sémantiquement de la topique sans condition par rapport aux éléments topiques. Il s'agit d'un dépistage plus large qui regroupe *métaphore in presentia et in absentia*.

Feuilles de style spécialisées qui recherche les mêmes critères que les deux premiers types avec une contrainte au niveau de la catégorie *morphologique*, ou du temps de conjugaison du verbe ou, du style de verbe.

3.8 Extraction et classement des EMs

3.8.1 Classements effectués à partir des repérages manuels

Les repérages effectués en balisant les métaphores donnent lieu à des fichiers Transcriber qui, une fois remaniés et rendu compatibles XML, peuvent permettre d'isoler ces métaphores, soit sous forme de tableaux de têtes de métaphore, soit sous forme de tableaux d'énoncés métaphoriques (EMs). Les transformations des fichiers consistent à introduire des balises ouvrantes et fermantes de façon à obtenir une structure enchâssée. Ceci est effectué à l'aide du logiciel TextPad qui présente une plus grande souplesse au niveau des expressions régulières. Les fichiers obtenus se présentent de la forme suivante, on présente ici une DDT avec l'introduction des locuteurs et un extrait de fichier comportant un énoncé métaphorique.

DDt et présentation des locuteurs :

```
?xml version="1.0" encoding="ISO-8859-1"?>
<Trans scribe="(unknown)" audio_filename="benenr" version="42" version_date="050405">
  <Speakers>
    <Speaker id="spk1" name="L1" check="no" type="male" dialect="native" accent="english" scope="local" />
    <Speaker id="spk2" name="speaker#2" check="no" dialect="native" accent="" scope="local" />
    <Speaker id="spk3" name="L2" check="no" dialect="native" accent="english" scope="local" />
    <Speaker id="spk4" name="LM" check="no" dialect="native" accent="" scope="local" />
    <Speaker id="spk5" name="LMH" check="no" dialect="native" accent="" scope="local" />
    <Speaker id="spk6" name="LML" check="no" dialect="native" accent="" scope="local" />
    <Speaker id="spk7" name="P" check="no" dialect="native" accent="" scope="local" />
  </Speakers>
  <Episode program="" air_date="">
    <Section type="report" startTime="0" endTime="2115.954">
      <Turn startTime="0" endTime="3.955" speaker="spk1" mode="spontaneous" fidelity="high">
        <Sync time="0" />

        <Token lem="well" synt="NN" lsa="0.12">well</Token>
        <Token lem="what" synt="WP" lsa="0.11">what</Token>
        <Token lem="do" synt="VVP" lsa="0.10">do</Token>
        <Token lem="you" synt="PP" lsa="0.11">you</Token>
        <Token lem="want" synt="VVP" lsa="0.10">want</Token>
        <Token lem="to" synt="TO" lsa="0.17">to</Token>
        <Token lem="know" synt="VV" lsa="0.10">know</Token>
```

Les débuts et fin d'énoncés métaphoriques sont éléments enfants des tours de parole, et les têtes de métaphores sont enfants des énoncés métaphoriques. On obtient donc pour un EM classique, la structure suivante :

```
<Turn>
  <Event desc="LM" type="lexical">
    <Token lem="I" synt="PP" lsa="0.10">I</Token> ...
    <Event desc="LMH" type="lexical">
      <Token lem="rush" synt="VV" lsa="0.06">rush</Token>
    </Event>
  </Event>
</Turn>
```

L'éditeur XML Cooktop (il s'agit d'un éditeur XML parmi d'autres, XMLspy, XMLwriter, qui sont tous aussi efficaces les uns que les autres, l'avantage de Cooktop est sa gratuité) organise les fichiers :

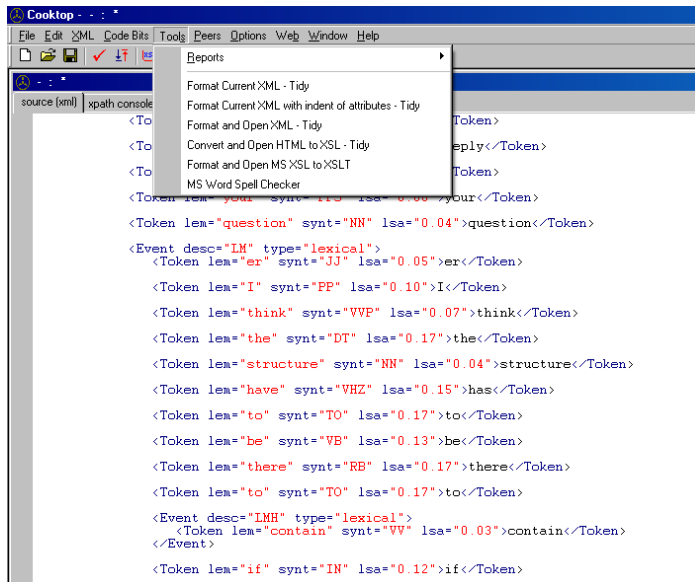


Figure 10 mise en forme des fichiers XML étiquetés

Il vérifie ensuite les fichiers et signale les erreurs. Les fichiers prêts au traitement par des feuilles de style, on peut extraire tout simplement les énoncés métaphoriques auxquels on choisit de joindre dans un tableau, le locuteur, le chronométrage de l'EM, la tête de métaphore, son coefficient LSA, sa catégorie morphologique... autant de données voulues.

Les tableaux de base des EMs pour les deux langues seront directement extraits des fichiers transformés et forment la base de travail. A cette base vont s'ajouter des EMs obtenus par d'autres moyens, notamment en employant des critères de recherche morphologiques¹¹. La feuille de style xslt permettant l'extraction des têtes de métaphore et de leur énoncé métaphorique correspondant est appliquée aux fichiers XML¹²:

¹¹ Voir chapitre 5-8 ; tableau 5-8-10 et 5-8-11, Extraits de tableau d'extraction de prépositions à potentiel métaphorique

¹² Voir annexe 4-1

3.8.2 Fichier obtenu par traitement xslt

Time:	Token1:	synt1:	lsa:	EM :
291.566	rush	VV	0.06	ah there was a there was a rush there was a big it was a great high
291.566	high	JJ	0.10	ah there was a there was a rush there was a big it was a great high
291.566	power	VV	0.01	it was a real feeling of sort of power and er as well
487.995	hard	JJ	0.08	no they like the blues there more because they they like hard music yea up in the North East
497.442	hard	JJ	0.08	you know I suppose there it was it was a hard blues
497.442	hard	JJ	0.08	it was very hard hard blues and you know
497.442	hard	JJ	0.08	it was very hard hard blues and you know
497.442	raw	JJ	-	gave them a raw edge
			0.02	
497.442	edge	VV	0.06	gave them a raw edge
560.521	buzz	JJ	0.08	the the the I think we played better because of the buzz from the audience yea
560.521	from	IN	0.16	the the the I think we played better because of the buzz from the audience yea
655.4	stripped	JJ	0.08	this was blues stripped down stripped of the saxophone stripped of the keyboards
655.4	down	JJ	0.11	this was blues stripped down stripped of the saxophone stripped of the keyboards
655.4	stripped	JJ	0.08	this was blues stripped down stripped of the saxophone stripped of the keyboards
655.4	stripped	JJ	0.08	this was blues stripped down stripped of the saxophone stripped of the keyboards
655.4	enormous	JJ	0.08	it was enormous er

Tableau 15 extrait de résultat de l'extraction de métaphores par feuilles de style xslt

Ces fichiers¹³ pour chaque interview sont compilés pour obtenir un fichier unique pour chaque langue. Ce fichier unique comportera également le locuteur, et au fil des étapes d'analyse et de critérisation, on lui adjoindra d'autres paramètres, tels la vivacité estimée avant analyse (v), la structure informationnelle de l'énoncé (SI) :

Ind	Loc	Chrono	Elément	Synt	lsa	EM	IS
1	F1	156,112	remontages	NOM	0,04	samples remontages de samples et caetera enfin c'est une forme de codage	1a
2	F1	156,112	codage	NOM	0,01	samples remontages de samples et caetera enfin c'est une forme de codage	
3	F1	266,348	sur	PRP	0,25	est arrivé sur un rythme de house euh et	3d
4	F1	266,348	emmène	VER:subp	0,04	ou ça emmène trop dans le truc là vers quelque chose d'un peu euh ouais je sais pas	1c
5	F1	266,348	vers	PRP	0,22	ou ça emmène trop dans le truc là vers quelque chose d'un peu euh ouais je sais pas	
6	F1	380,29	remontage	NOM	0,04	enfin remontage tous les trucs rythmiques euh c'est euh	5
7	F1	380,29	recoudre	VER:infi	0,07	pour recoudre si t'as envie par exemple ça<Comment	5

¹³ Voir annexes 4-2a et 4-2-b, tableau racine pour le français et pour l'anglais

						desc="Luc écrase le sac en papier devant lui"/>après tu peux vraiment le couper	
8	F1	622,221	tourne	VER:pres	0,17	t'as un truc qui tourne derrière et tu vas sampler	2b

Tableau 16 Extrait de tableau racine pour le français

Ind	Loc	Chrono	Elément	Synt	lsa	EM	IS
1	E1	66.07	through	IN	(0.12)	friends you know that played through different numbers	3d
2	E1	66.07	through	IN	(0.12)	know we sang we sang through the er	3d
3	E1	291,566	rush	NN	0,06	ah there was a there was a rush there was a big it was a great high	2a
4	E1	291,566	high	JJ	0,1	ah there was a there was a rush there was a big it was a great high	
5	E1	291,566	power	NN	0,01	it was a real feeling of sort of power and er as well	1b
6	E1	487,995	hard	JJ	0,08	no they like the blues there more because they they like hard music yea up in the North East	3d
7	E1	497,442	hard	JJ	0,08	you know I suppose there it was it was a hard blue	1a
8	E1	497,442	hard	JJ	0,08	it was very hard hard blues and you know	1a
1	E1	66.07	through	IN	(0.12)	friends you know that played through different numbers	3d

Tableau 17 Extrait de tableau racine pour l'anglais

On trouve, dans l'ordre des colonnes les renseignements suivants:

Ind : l'indexation de la tête de métaphore (et non de l'EM), deux têtes de métaphore peuvent appartenir au même EM (voir 3, E1 et 4,E1)

Loc : Le locuteur (ces deux premières colonnes fournissent le code de référence utilisé tout au long de l'analyse sauf pour des références à des métaphores lexicalisées, ou des métaphores repêchées tardivement dans le cours des travaux).

Chrono : Le moment de réalisation du tour de parole dans lequel l'EM est produit

Elément : Le terme qui crée la métaphore, la tête de métaphore

Synt : La nature morphosyntaxique de la tête de métaphore

Lsa : Le coefficient LSA calculé selon le principe détaillé dans la section 4-5-3 de ce chapitre

EM : l'énoncé métaphorique délimité selon les critères établis dans ce chapitre

IS : Le type de structure informationnelle dans laquelle est inséré l'EM

Ce tableau figure des éléments qui ont été insérés postérieurement à l'établissement des tableaux racines pour illustrer l'extensibilité de ceux-ci. Ce sont les deux premières entrées

(1,E1, 2,E1 :*through* et 3,F1 : *sur*), qui ont été extraites par sélection selon des critères morphosyntaxiques.

3.8.3 Tableaux dérivés spécialisés

A partir de ces tableaux il est possible d'obtenir toutes sortes de tableaux spécialisés organisés selon les besoins. Tous à tour les paramètres de spécialisation seront :

La structures informationnelle, on pourra sélectionner les entrées existantes, mais aussi faire des recherches par feuille de style, en recherchant par exemple les instances de la structure [Ce + être + SN] en faisant un tri par :

```
<xsl:for-each select="//Turn">
<xsl:if test="not (@speaker='spk3')">
<xsl:for-each select="descendant::Token">
<xsl:if test="@lem='ce'">

<xsl:if test="following-sibling::Token[1]='est'">
```

Ensuite, on peut affiner en recherchant uniquement ces structures où le SN à droite comporte des termes à coefficient LSA inférieur à un seuil en deçà duquel on estime, après tests, qu'il y a vivacité métaphorique potentielle.

De même, il est possible d'établir des feuilles de style qui recherchent systématiquement toutes les occurrences de la structure [SN1 + être / to be + SN2]¹⁴.

Les paramètres morphosyntaxiques qui seront pris en compte notamment dans la recherche de particules prépositionnelles et adverbiales installant la métaphorisation.

Les paramètres de domaines conceptuels auxquels se rattachent les termes véhicules (ou source en ce qui concerne le concept) qui sont délimités manuellement sont utilisés dans l'étude contrastive des mappings

Les paramètres prosodiques qui seront calculés lors de leur analyse et leur formalisation au chapitre 5¹⁵.

	speaker	word	MS	LSA	Environment	IS	<i>E(dF0)</i>	<i>E(C2-C1)</i>	<i>E(Delay/C)</i>	<i>E(dC2)</i>
71	E2	full blown	IN	0,14	we don't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this	3d	-69,09	10,26	58,74	-30,94

¹⁴ Voir annexe 4-2

¹⁵ Voir annexe 4-4a et 4-4b pour les tableaux de paramètres prosodiques du français et de l'anglais

235	E9	deviation	NN	-0,03	you do n't have no room for deviation	2a	-80,17	-19,93	27,69	0,81
73	E2	on/loosely	IN	0,17	you always fall back on your tracks (...) but loosely	3d	234,87	9,24	22,97	-16,29
300	E12	journey	NN	0,05	the musicians do take you on a journey into into and er it it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it	3d	-31,25	77,78	21,47	-30,47
312	E12	underneath	IN	0,04	I think it 's on the journey to that change underneath the just the enjoyment so		-25,57	-18,42	20,51	-6,26

Tableau 18 Extrait de tableau des métaphores de déplacement en anglais avec paramètres prosodiques

Ces tableaux sont remaniés au cours de la progression de l'analyse des EMs, et des extraits illustreront toutes les étapes de l'analyse. Ces différents tableaux servent de banques de données pour les analyses des différents niveaux de production du texte oral dans son environnement discursif.

Mis à part quelques exceptions, ils constituent la base de travail, le milieu de culture des observations empiriques. Ce qui va suivre consiste en une exploration des possibilités et des directions de travail qu'offre ce type de données. Ce travail fut entrepris sans aucun a priori quant aux résultats des observations contrastives des EMs en anglais et en français, mais une réelle curiosité.

QUATRIEME PARTIE

**Résultats : Analyse contrastive
de la gestion de l'information
dans les énoncés métaphoriques**

4.1 Cadre théorique de l'analyse contrastive des structures récurrentes présentes dans les énoncés métaphoriques à l'oral

4.1.1 Introduction- La structure des énoncés métaphoriques : Stratégie d'analyse structurale découlant de la nature des textes

L'organisation du texte des entretiens qui composent le corpus est régie par l'alternance en tours de paroles de l'enquêteur et des informateurs. La chaîne parlée du sujet interviewé, rarement interrompue par l'enquêteur, prend souvent la forme d'un monologue. Il est nécessaire de considérer une unité inférieure à la prise de parole. Les têtes de métaphores ayant été repérées elles sont ensuite analysées dans un contexte énonciatif (énoncé¹⁶ métaphorique) limité par des bornes à gauche et à droite à une distance minimale pour que l'énoncé total pris en compte ait un sens hors contexte, et surtout afin que celui-ci contienne l'ancrage dans la topique, si toutefois celui-ci est présent, et peu éloigné de la « tête » métaphorique. Ces EMs sont délimités de façon à ce que l'information métaphorique puisse être comprise à l'intérieur de cet EM.

Les sujets grammaticaux des énoncés métaphoriques sélectionnés, actifs ou passifs, relèvent donc de deux natures thématiques : le phénomène même de musique ou bien ceux qui la produisent et la traitent : les musiciens.

Tantôt les sujets grammaticaux sont animés, tantôt inanimés. Mais les deux pôles (l'objet musical et le sujet humain qui l'appréhende) sont pratiquement toujours présents leur position variant selon qu'ils sont activés ou non. Il importe donc de bien cerner les cadres structuraux qui vont donner naissance aux énoncés métaphoriques dans les deux langues.

Ces différents cadres sont d'abord analysés dans une perspective informationnelle qui permettra ensuite de considérer la morphosyntaxe. Cette stratégie d'analyse syntaxique dans une *perspective générative* est dictée par le fait que les syntagmes correspondent aux seules sous-unités du tour de parole appréhendables dans un oral en ébullition, improvisé, entrecoupé, tel que l'est celui des interviews du corpus.

Dans le processus d'analyse et de décodage du message, l'interlocuteur doit tout d'abord traiter un ensemble de sons. Comme il sera indiqué à la fin de ce chapitre, cet ensemble de sons, avec ses variations de paramètres prosodiques, est à la fois congruent à la syntaxe et à la morphologie, et constitue un code indépendant d'attitudes, d'émotions et comme nous tenterons de l'illustrer, de signaux de décodage. Cette forme de surface doit être traduite en structures propositionnelles et sémantiques, mais aussi en une hiérarchisation des informations, c'est-à-dire, la caractérisation de ce qui représente l'apport d'information dans un énoncé. Lorsqu'un locuteur affirme que (la musique) : « pour moi c'est une nourriture la musique (132, F4) », il véhicule une information autre que s'il avait dit : la musique c'est de la nourriture.

Comme pour l'écrit, le discours s'articule sur les syntagmes nominaux et verbaux (prépositionnels etc.). A la différence de textes écrits, il trouve l'un de ses principes d'organisation dans la prosodie, par un traitement suprasegmental de la syntaxe. L'analyse

¹⁶ On parlera d'énoncé en partie parce que certains concepts organisateurs de la grammaire énonciative seront mis à contribution dans l'analyse structurale. Cependant ainsi que le souligne D. Traun et P. Heeman (1997), un énoncé, qui est l'unité de base d'un texte oral, n'est pas aussi bien défini que la phrase, il pourra donc se terminer sur une interruption du flot syntaxique.

qualitative et quantitative des différents agencements de syntagmes nominaux verbaux et prépositionnels dans les EMs à l'oral permet d'en dresser une typologie informationnelle.

Puisque la *perspective informationnelle* permet de rendre compte de la façon dont l'information est livrée dans ces énoncés, elle éclaire le fonctionnement de la métaphore à l'oral. Les notions attachées à toute plate-forme d'observation dédiée à la métaphore morte ou vive, in absentia ou in praesentia, prennent un nouveau relief grâce à la perspective informationnelle, et le vecteur [teneur → véhicule] peut être vu comme une variante du couple « topic-focus », (cf Black 1962), ou frame-focus¹⁷ (Matos Amaral 2000 :1). Cette vision de la métaphore permet de s'en servir d'outil pour démonter des mécanismes heuristiques et cognitifs. Ainsi il a paru incontournable de déblayer le terrain du corpus dans cet optique.

4.1.2 Notations et Définitions

Les notations utilisées pour décrire et analyser les différentes structures informationnelles sont celles qui ont été élaborées depuis les premières applications de la théorie de l'information jusqu'aux travaux actuels dans ce domaine et qui ont permis d'arrêter un ensemble de codes. Voici les principales notations utilisées dans ce chapitre informationnel, ainsi que des notations propres à la spécificité de l'étude :

Notation	Signification	Exemple
[...]	délimitent une structure donnée	[SN+SP]
/	indique différentes options	[SN/Pr + SP/Vcop] (énoncé assertif simple)
()	indique les éléments facultatifs	[Il y a + VCop (+ PrRel+SV)]
SN, SAdj, SP ; SV	syntagme nominal, adjectival, prépositionnel et verbal.	
Pro pers	pronom personnel	
PrRel	pronom relatif	
Prep	Préposition	
Vcop	verbe copule	
Vlex	verbe lexical	
*	énoncé non grammatical	
EM	énoncés incluant une métaphore potentiellement vive	
CMV	contours prosodiques (typiques) des EMVs	
(X,Y)	X=Index de l'EM Y= index du locuteur	

Tableau 18' Les notations utilisées pour schématiser les structures syntagmatiques

¹⁷ "In fact, the whole point of interpreting a metaphor consists of combining or integrating information in a productive way. As we saw, metaphoric projection takes place from focus to frame, i.e. the direction of metaphor interpretation is the opposite from reading. This directionality or irreversibility of metaphor has been seen as the main ground for its heuristic potential and cognitive import, since we tend to model less known concepts upon concrete well described domains of our experience, therefore bringing about a conceptual innovation from available information. In this sense, the intellectual operation described by Black constitutes a good example of intelligent use of old information by the system to yield new information..." (Matos Amaral, 2000)

4.1.3 Notions liées à la nature des énoncés sélectionné

Tête métaphorique

Le « foyer » ou le « pivot » de la métaphore, qu'elle soit « in praesentia » ou « in absentia », se situe au niveau du *mot* ou de l'*expression* qui instaure une « allotopie ». Steen (Steen et Gibbs 1999 :1,18) parle de « metaphorical focus », qu'il définit comme une expression qui ne peut pas être comprise littéralement dans le contexte. L'approche choisie ici est légèrement différente, et plutôt qu'une conception de la métaphore comme étant du non-littéral, c'est l'idée d'un « nouveau sens » qui sera développée. Cette conception est développée par Paul Ricoeur dans son ouvrage « La Métaphore vive » (Ricoeur 1975 :195), où il montre que la métaphore est : « Un changement de sens des mots, où le changement de sens est la riposte du discours à la menace de destruction que représente l'impertinence sémantique. » (Ibid :195)

Dans cette étude, *La Métaphore et la nouvelle rhétorique*, Ricoeur reprend à son compte l'idée de Max Black selon laquelle « avec la métaphore d'invention, (...) il faut en effet évoquer un système de référence *ad hoc* qui ne commence d'exister qu'à partir de l'énoncé métaphorique lui-même. » (Ibid :215). Donc, plutôt qu'un sens non-littéral, c'est un nouveau sens qui émerge de la mise en relation du foyer métaphorique avec la topique présente dans l'énoncé ou la situation énonciative.

Il s'agit donc plus d'un foyer où la métaphore prend vie, qu'un « focus » qui installe une trop forte analogie avec l'emploi courant de *focus* qui est opposé au *topic* dans la théorie informationnelle. Ce foyer nécessite un « combustible référentiel » pour que jaillisse le sens nouveau.

to me it 's like an articulation thing you know if I 'm not articulated properly I mean it might get in front of me, (91, E2)

→ Substrat (premier terme de l'allotopie) présent : « *it* »

you know we're free to explore whatever you want to explore, (78, E2)

→ Substrat absent

En ce qui concerne l'exemple (91, E2), les deux pôles de l'allotopie sont présents dans l'énoncé. On peut symboliser la réaction métaphorique de la sorte :

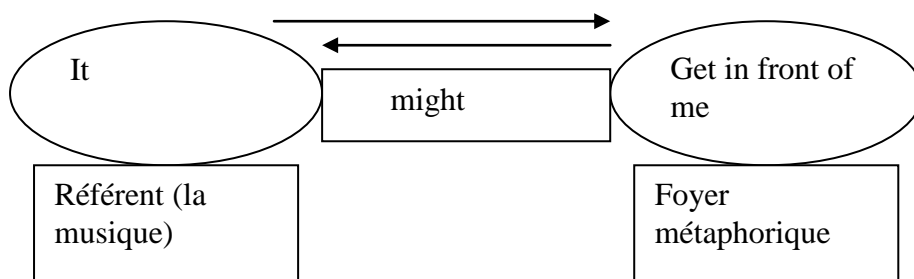


Figure 12 Exemple de métaphore *in praesentia*

Pour l'énoncé (78, E2), la référence devient métalinguistique :

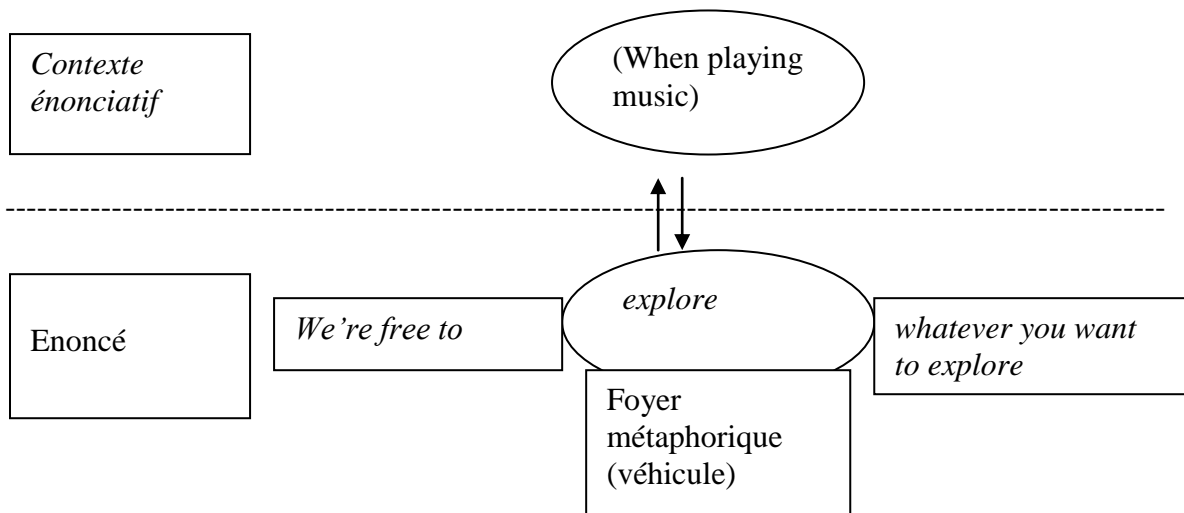


Figure 13 Exemple de métaphore *in absentia*

L'énoncé métaphorique

Il s'agit de la portion de discours en *amont* et en *aval* du (des) foyer(s) métaphorique(s) nécessaire et suffisante pour « contextualiser » ces derniers, par exemple :

« la musique quelle que qu' elle soit pour moi c' est essentiel c' est une **thérapie** un peu quotidienne quoi euh (123, F4) »
 « le tempo c'est une question en fait d' énergie que l' on donne sur une phrase donnée et on on **reprend** cette énergie on **la freine** on l' **accélère** (F5, 195) »

Le premier exemple « monocéphale » remonte en aval de la tête de métaphore « thérapie », jusqu'à « la musique », la topic, ou le teneur, et s'étire en aval jusque l'extrémité du corps co-textuel de la métaphore. Le deuxième exemple, multicéphale, sera l'EM à la fois de « reprend », « freine », et « accélère ». Si l'on considère les trois têtes de métaphores : « reprend », « freine » et « accélère », il faut inclure dans l'énoncé métaphorique le complément disloqué à gauche « le tempo », qui définit co-textuellement « énergie », qui est le complément premier des verbes métaphoriques « freine » et « accélère ». La métaphore prend naissance par ce lien tissé sur l'axe syntagmatique entre « tempo » et « énergie ».

Le double balisage des foyers et des extrémités de métaphores permet de faire des recherches par rapport aux étiquetages divers du foyer et des termes voisins. On peut rechercher, par exemple, toutes les instances de « c'est » ou de « it's » qui sont suivies dans un voisinage de x termes d'un foyer métaphorique potentiel (étiqueté d'un coefficient LSA inférieur à 0.1 qui isole les termes sémantiquement éloignés du thème de la musique), pour étudier le rôle du verbe être dans la métaphorisation. On peut affiner cette recherche en établissant une fiche de style qui sélectionne, parmi les instances ci-dessus, seulement celles qui contiennent dans l'énoncé métaphorique un terme à coefficient LSA supérieur à 0.4 (termes sémantiquement proches du concept de musique) à gauche du verbe copule, ce qui sélectionnera préférentiellement les métaphores « in praesentia ».

Token1:	lsa:	sentence:
maintenant	0.13	fait a traduit ce cet état là et c' est à elle maintenant à faire ce chemin intérieur c' est pourquoi
intérieur	0.07	fait a traduit ce cet état là et c' est à elle maintenant à faire ce chemin intérieur c' est pourquoi
madeleine	0.04	au moment où j' écoutais cette musique là c' est un peu la madeleine de Proust en fait je trouve cette
absolument	0.11	moi la musique pour ça c' est euh c' est absolument extraordinaire

Figure 19 Enoncés métaphoriques utilisant la structure [c'est +SN] obtenus par recherche Xslt sur un extrait de corpus français annoté en xml (Extrait)

La feuille de style est établie de façon à repérer toute les instances de 'c'est', et parmi celles-ci, à ne sélectionner que celles qui sont précédées d'un terme proche du thème de la musique (étiqueté d'un coefficient lsa supérieur à 0.3) dans une limite de quelques mots de distance (fixé à 12 ici), et suivies d'un terme très éloigné du thème de la musique (coefficient lsa inférieur à 0.1, donc potentiellement métaphorique). Les résultats sont assez concluants. On obtient la métaphore « c'est un peu la madeleine de Proust » qui n'avait pas été retenue lors du dépistage manuel, mais qui s'avèrera intéressante pour sa cohérence avec les quelques rares autres métaphores synesthétique, et son illustration du mapping conceptuel [NOURRITURE-LANGUE—MUSIQUE].

Terme 1:	lsa:	sentence:
think	0.07	same time if you 're singing in well it 's more intimate I think I was thinking as things as things
your	0.06	your music just you and how you feel it 's you and your your chemistry between your mates that are playing
your	0.06	your music just you and how you feel it 's you and your your chemistry between your mates that are playing
chemistry	0.05	your music just you and how you feel it 's you and your your chemistry between your mates that are playing
between	0.08	your music just you and how you feel it 's you and your your chemistry between your mates that are playing

Tableau 20 Enoncés métaphoriques utilisant la structure [it's + SN] obtenus par recherche XSLT sur extrait de corpus anglais annoté en XML (Extrait)

Là encore, il semble qu'en affinant les paramètres, il est possible de compléter le repérage manuel qui avait laissé dans ce cas échapper *chemistry*: « your music just you and how you feel **it** 's you and your your chemistry between your mates that are playing (260, E10) ».

4.1.4 Notations pour décrire les stratégies de construction métaphorique

L'organisation de la communication du sens métaphorique n'est pas différente de celle du sens dans un énoncé non métaphorique. Si les mots prennent leur sens dans un contexte énonciatif, ou plus largement dans un contexte de communication, la métaphore naît de la présence co-textuelle ou contextuelle d'un thème (« tenor ») à l'aide duquel le *véhicule* métaphorique établit la métaphore. Citons Barthes : « Toute série métaphorique est un paradigme syntagmatisé » Barthes (1964, 76)

L'association paradigmaticque va opérer au niveau de l'enchaînement syntagmatique. Dans l'analyse des agencements de syntagmes au sein des constructions métaphoriques, on doit tenir compte du contexte de la communication. On peut illustrer la nécessité de cette perspective par deux énoncés extraits des deux sous-corpus :

« to me it 's like an articulation thing you know if I 'm not articulated properly I mean it might get in front of me » (91, E2)

« **une main** a toujours les deux mains euh dans son intérieur » (310, F8)

Cette métaphore de l' « articulation » ne peut être comprise qu'en contexte. Elle prend sens avec la contemplation des doigts du locuteur (l'interview se produit lors d'un concert au salon de la musique). « Articulation » renvoie donc au « contexte », le bœuf¹⁸ qui vient d'avoir lieu, mais aussi à la connaissance de la pratique de la guitare : il y a « articulation » au niveau d'une main mais aussi entre les deux mains. On retrouve la même métaphore produite par un batteur de jazz rock africain dans le sous-corpus français. Les deux métaphores s'éclairent mutuellement ; celle-ci aussi fut produite dans un contexte énonciatif similaire, juste après un bœuf. On retrouve cette idée de deux mains qui doivent être '*articulées*', d'une mécanique qui doit être synchronisée. Le sens des deux métaphores est clair en contexte et n'est probablement pas éloigné. Les deux métaphores sont similaires sur un autre point, elles livrent une information nouvelle qu'elles définissent à partir d'éléments connus, dans une relation anaphorique¹⁹.

Une main (« une » est adjectif numéral, en opposition à deux dans la proposition suivante) → *a toujours les deux mains* (connu, les deux mains du contexte) → *euh* (marqueur discursif) → *dans son intérieur* (information nouvelle)

If I'm not articulated (connue, (déjà vu avec '*it's an articulation thing*')) → *you know* (marqueur discursif) → *it might get* (connu, *it* reprend 'la musique' ce dont on parle) → *in front of me* (information nouvelle). « In front of me » est la négation de « dans son intérieur » et les deux formules sont équivalentes.

Sans même amorcer une description technique, on distingue clairement l'ordre dans lequel l'information est livrée : le '*censé être connu par le contexte*', le '*connu par l'énoncé*' et l'*inconnu* ; cet ordre prépare le terrain pour la métaphore, de façon à ce qu'elle prenne sens. Mais elle ne prend réellement sens qu'en contexte. Le contexte agit sur l'ordre des syntagmes et ensuite sur la morphosyntaxe. En effet, dans les deux métaphores, l'information nouvelle à propos du phénomène musical est véhiculée par un syntagme prépositionnel : « it might get **in front of me** », « **dans son intérieur** ». L'organisation du connu et de l'inconnu dans l'énoncé est à l'origine de la forme syntaxique des métaphores. Il semble qu'ici les métaphores soient de nature spatiale. Comme cela est analysé dans le chapitre 5.7, la musique est métaphoriquement assimilée à une trajectoire par rapport à laquelle le musicien (ou l'écouter) se positionne : ou il est métaphoriquement sur la trajectoire à bord du véhicule

¹⁸ Voir "petit lexique technique"

¹⁹ La métaphore est anaphorique, si on reprend la définition du mécanisme métaphorique de Colette Cortès (Cortès 1995 : 18) « Dans la métaphore, on observe une projection sur l'axe syntagmatique d'un rapport de similarité entre deux domaines isotopiques ou cotopiques distincts (relation allotopique). Chacune de ces opérations a pour effet un raccourci sémantique qui est à l'origine d'un conflit conceptuel avec le contexte ». On se rend compte que : ou il y a reprise anaphorique par la métaphore de la première isotopie qui est présente dans le texte, ou cette première isotopie est uniquement présente dans le contexte, mais alors « son emploi (au niveau de la performance) respecte une code culturel non dit mais indispensable pour que l'interprétation reste, pour le locuteur, dans des limites prévisibles. » (*Ibid*). Donc dans ce deuxième cas, la métaphore reprend un discours contextuel et culturel, fait écho à une série de formulations précédentes qui la rendent compréhensible par ce 'code culturel non dit'. De même lorsque le premier terme topique est présent, il est cataphorique, comme dans les structures en *it's* et *c'est*, où *it* et *c'* sont cataphoriques pour la métaphore qu'il mettent en équivalence, et anaphoriques pour l'élément repris dans le texte ou le contexte.

musical, ou il le suit, ou le devance. Seul le contexte énonciatif autorise ces liaisons conceptuelles.

L'incidence de ces stratégies serait donc morphosyntaxique puis sémantique. Pour analyser ces phénomènes d'information « connue » et « nouvelle », de reprise et de référence au contexte, on se doit de faire des choix de perspective et de terminologie.

4.1.5 Cadre théorique et choix terminologiques : La théorie de l'information et le concept d'information

Introduction

Le sens naît de l'information et de la façon dont celle-ci est présentée. Cela s'opère de trois façons principales : la répétition, la conjonction et la thématization. Répétition est à prendre au sens large, répétition sémantique mais aussi anaphore (cf Thompson 2004 :117). Il est utile de rappeler ici les bases de la théorie de l'*information*, car les concepts même d'information et de sens sont au cœur des emplois métaphoriques à l'oral. Si l'on admet que la communication a lieu non pas d'un émetteur à un récepteur, mais au sein d'un système, avec des règles communes aux communicants, le sens ne peut être transmis que si les métaphores sont en accord avec les règles du système. Les règles du système dans le cadre de la métaphore peuvent être par exemple les réseaux de transferts possibles et impossibles entre deux champs sémantiques (langage → lutte ('je me suis débattu avec cette idée...')), ou en d'autres termes la cartographie des vecteurs ou translations possibles entre espaces sémantiques, qui se combinent en parallèle avec la genèse des métaphores vives.

La métaphore vive à l'oral est une trace de l'évolution du langage. Elle agit au moins à trois niveaux linguistiques :

La phonologie : C'est là une des hypothèse que les deux chapitres suivant tentent de démontrer, à savoir que l'acte d'innover par des métaphores vives correspond aussi à une attitude, et que cette attitude peut être caractérisée phonologiquement, en incluant dans cette dimension le suprasegmental.

La sémantique : Morphologiquement, une codification nouvelle, ou plutôt une réalisation nouvelle de codification possible ou rendue possible par une langue à un moment de son histoire est inaugurée. Certaines métaphores de la technologie informatique sont probablement mûres à ce jour pour être importées dans des domaines conceptuels interchangeables :

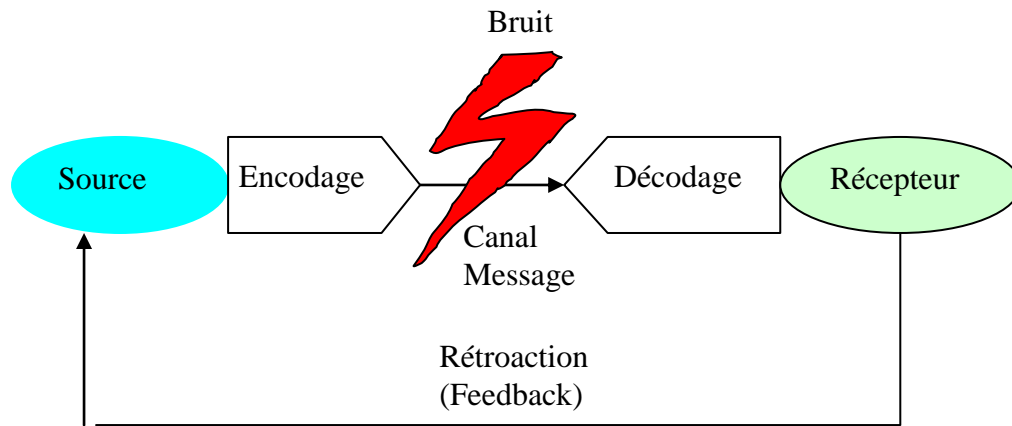
ex : *J'ai surfé sur internet* → *J'ai surfé sur toutes les stations de radio

La pragmatique : Certaines métaphores sont possibles dans une langue, inconcevables dans une autre, possibles au sein d'une profession, incompréhensibles pour les étrangers à cette profession. Dans l'exemple ci-dessus, c'est la situation spatio-temporelle qui autoriserait l'innovation métaphorique. C'est donc dans une situation d'énonciation que naît une métaphore.

Le concept d'information dans la théorie de l'information et les théories de la communication

Il devient utile ici de définir l'évolution du concept d'information au cours des soixante dernières années depuis la révolution de la cybernétique.

Le modèle fournit par Shannon et Weaver



Ce diagramme interroge et formalise les moyens de communication et leur utilisation en cybernétique. L'encodage électronique correspond au traitement en langage binaire. Au niveau du canal utilisé pour la transmission du message, le schéma ci-dessus met en évidence la perte d'information qui a lieu au cours de la transmission. Il s'agit du *bruit*. Ce bruit peut être de la *neige* sur un écran de télé, ou des perturbations par rapport à un signal vocal, voix superposées, bruit ambiant, ou incompréhension des termes utilisés (des métaphores, de l'ironie...).

Ce modèle, qui au départ était destiné à la cybernétique, fut vite appliqué à la communication vocale humaine. Une des applications de cette théorie sera illustrée en détail pour la phonologie dans le chapitre 5-2-3 où il sera question de la quantification des données prosodiques mesurables.

Sans rentrer dans les détails, il apparaît primordial de constater que mis à part le sens, objet de la sémantique, le message est quantifiable. Ce qui revient à dire que, selon la théorie de l'information toujours, l'information vocale est quantifiable, du moins en ce qui concerne ce qui n'est pas sémantique. On peut résumer ainsi les grandes lignes de cette théorie:

- L'information est transmise linéairement
- L'information est quantifiable
- La communication n'est pas l'information
- L'information est réduite au signal et ne tient pas compte du sens qui n'est pas binaire, quantifiable

Sans rentrer dans les équations élaborées par Shannon, leur application au signal vocal revient à dire que toutes les données de ce signal peuvent être considérées comme des variables aléatoires discrètes (pouvant prendre un nombre fini de valeurs) dont on peut calculer l'entropie en bits, et qui renseignent, à un moment donné, sur l'état du système.

La théorie de l'information

Selon la Théorie de l'information, un message contient une quantité d'information qu'il est possible d'évaluer. Pour ancrer dès maintenant ce développement dans l'information verbale, on peut reprendre l'exemple du deuxième paragraphe d'Umberto Eco dans *L'œuvre Ouverte*, (Eco 1962 :70) qui traite de « la théorie » :

1-Demain il ne neigera pas

2-Demain 5 août, il **neigera**

L'opposition que souligne l'auteur entre la première proposition qui apporte peu d'information, et la deuxième qui en véhicule considérablement plus, semble reposer sur le fait, ici, que les données de la première sont prévisibles, alors qu'elles ne le sont pas du tout pour la deuxième. La première ne présente pas une incrémentation d'information notoire alors que la deuxième ajoute de l'information.

Notons seulement que dans le cadre des énoncés métaphoriques, les métaphores qui ont été retenues comme étant vives à l'aide d'une étiquette de distance sémantique *lsa* sont celles qui présentaient un écart entre le terme déclenchant la métaphore et la topique, présente co-textuellement ou contextuellement. C'est le cas pour l'exemple d'Umberto Eco où les termes 'août' et 'neigera' sont antagonistes sémantiquement. Ces termes sont si antagonistes que l'on s'attend presque à un sens figuré (pourquoi pas métaphorique) de *neiger*. On retrouve le même antagonisme dans les exemples du corpus : « La musique pour moi c'est une **nourriture** (132, F4) »

Certes, ici, on a besoin du contexte pour convenir de ce que *nourriture* est réellement une métaphore vive, et pour comprendre les caractéristiques du concept *nourriture* que le locuteur attribue à *musique*. Dans l'exemple d'Umberto Eco, on s'enquerrait de la même façon du lieu de production de l'énoncé entre autre. Il semble donc intéressant à deux titres de reprendre ici les grandes lignes de la théorie de l'information. D'abord dans le cadre de l'analyse des structures informationnelles qui prennent en compte la façon dont l'information nouvelle est structurée au sein de l'énoncé, et pour explorer cette dépendance remarquée entre quantité d'information nouvelle et métaphore vive.

L'information est donc liée au concept de prévisibilité, mais aussi à celui de confiance placée en l'informateur (locuteur). Eco prend l'exemple d'un agent immobilier questionné sur l'humidité d'une habitation qu'il vend, et des deux réponses possible de ce dernier. Bien sûr, la réponse négative apporte peu d'information. C'est également une forme de prévisibilité, mais cette fois-ci non pas sur le fond, mais sur la source d'énonciation. Ce qui importe est le fait que, que ce soit dans les exemples d'Eco, ou dans les énoncés métaphoriques du corpus, la **prévisibilité** est un concept qui fait entrer en jeu une autre notion qui en est un corrélat : la **probabilité**.

Les probabilités peuvent permettre d'évaluer l'information²⁰. Des procédés mathématiques autorisent l'établissement d'un modèle de calcul des probabilités qu'a un événement de se produire, et d'en déduire une évaluation quantifiée de l'information

²⁰ Pour un résumé des calculs menant des lois de probabilité jusqu'à l'équation de Shannon-Weaver (1949) voir annexe 3

correspondante, selon l'évolution de la probabilité de cet événement. On aboutit (voir en annexe pour les détails) à l'équation de Shannon Weaver :

$$H(I) = - \sum p_i \text{Log } 1/p_i \quad \text{ou} \quad p_i = n_i / N$$

L'intérêt d'aboutir à ces deux formules (information et entropie) est de voir que l'entropie d'un système est maximale lorsque les événements sont équiprobables :

$$H(I) = -\text{Log}_2 N$$

En effet l'entropie correspond à l'information contenue dans une source : plus les variables de cette source sont semblables, plus la source est redondante, moins il y a d'information. Le minimum de redondance, donc le maximum d'information, est obtenu par une équiprobabilité des variables qui composent cette source. Prenons notre alphabet, si toutes les lettres y avaient une probabilité identique le nombre de mots possibles serait infiniment plus grand que ce qu'il n'est dans les faits. L'entropie est maximale lorsque les variables sont équiprobables, elle est égale à la mesure du désordre. Plus l'entropie est grande plus il y a d'information dans la source. Cela est directement exploitable dans le cadre de la métaphore vive qui instaure un écart entre focus et thème, et donc un gradient de différence entre thème et focus directement lié à la vivacité métaphorique.

Conclusions Sur théorie de l'information et Sens, le paradoxe de l'information.

Il faut donc comme le constate Umberto Eco réfuter l'équivalence information/sens. Car nous venons de voir que plus il y a d'incertitude, plus il y a d'information. Il y a donc paradoxe.

En effet les redondances linguistiques sont les règles qui font que le message est reconnaissable, que la communication est possible. Il s'agit des règles syntaxiques orthographiques, mais aussi phonologiques. La probabilité pour que l'on trouve la lettre 'a' devant la suite '-tion' est très forte. Cela est largement exploité par les systèmes d'écriture prédictive (sms). Or, tous ces facteurs qui rendent le message lisible le rendent aussi banal, prévisible.

Que ce soit pour l'œuvre ouverte d'Eco, ou pour les énoncés métaphoriques qui nous intéressent, nous avons vu que le désordre, le non-prévisible était source de sens, et que au contraire, un énoncé bien ordonné sans bruit, sans même aucun bruit dû à des violations sémantiques, est porteur de peu de signification, ou d'information additive. L'information est prévisible lorsqu'elle est trop ordonnée, trop redondante. L'information additive est liée à un certain taux de désordre. Cette information nouvelle n'est pas binaire. Peut-être serait-ce une piste de travail pour différencier métaphore morte et métaphore vive. L'indice serait en quelque sorte une composante non prévisible, non-binaire, que ce soit au niveau morphologique ou à d'autres niveaux comme le niveau prosodique.

On comprend que la communication, dans le contexte de la théorie de l'information, fût décrite par Reddy (Reddy 1979 :1-3) comme la métaphore du tuyau (du tube). La source humaine code une idée sous forme de mots, la place dans un tuyau, et la transmet à un récepteur (humain) qui à son tour la décode pour être en mesure de comprendre l'information. Ce schéma simplifié qui n'était pas destiné à la communication verbale, et en conséquence ne s'attarde pas sur la façon dont les idées sont transformées en mots et les mots en idées, ne prend pas en ligne de compte la cohérence entre le codage de l'émetteur et le décodage du récepteur. Ce sont bien sûr également les contraintes qui s'exercent sur la création de

métaphores, qui nécessitent que celles-ci puissent être comprises par le récepteur, et doivent donc, dans une situation précise d'énonciation, être re-traduisibles par le récepteur. Mais la véritable question est de savoir si le couplage contenu—véhicule dans l'énoncé (métaphorique entre autre) précède tout sens qu'on peut lui attacher par la suite, ou au contraire si ce couplage ne découle pas d'un sens qui se matérialiserait à la suite de ce couplage, mais qui existe au préalable. En d'autres termes, la création de métaphores vives correspond à de nouvelles combinaisons, non prévisibles mais possibles, et donc tout le sens qui en émerge ne peut pas avoir été avant même que le couplage ait eu lieu. Une partie de ce sens doit être à l'origine de la création même de la métaphore, mais, on ne peut s'empêcher de penser que la réalisation de cet embryon de sens en mots, énoncés, crée à son tour un nouveau sens, non seulement pour le récepteur, mais aussi pour l'émetteur, le *métaphoriseur*.

Le message est transmis, mais demeure présent à la source et s'incrémente en information et se modifie pendant la communication chez l'émetteur lui-même, car parler, c'est prendre conscience soi-même du message, ou de l'addition de sens qui s'opère une fois que celui-ci est vocalisé : on s'écoute tous parler. De même, le récepteur va accommoder le message à sa propre conception du monde, et à la conception qu'il se fait des représentations de l'émetteur.

L'école de Palo Alto

Dans les années cinquante, Bateson et l'école de Palo Alto²¹ (cf Tricot 1999) développent la théorie de la communication. Ils vont tenter de répondre aux questions posées par le modèle de la communication élaboré par Shannon et Weaver. La réflexion de Bateson consiste à repérer des systèmes là où avant on repérait des ensembles d'éléments (Ibid). L'apport de cette réflexion, développée au moment où la cybernétique prend son essor, est de bâtir une passerelle entre une réflexion déjà amorcée depuis longtemps par Schrödinger, Piaget, Lacan sur la perception de la réalité et la communication de cette perception, et les théories de la communication cybernétique, et notamment celles de Shannon et Weaver.

Les grands principes de cette théorie peuvent se résumer en cinq points :

- 1- Il n'est pas possible de ne pas communiquer.
- 2- Toute communication présente deux aspects : le contenu et la relation.
- 3- La nature de la relation dépend de la ponctuation et des séquences de communication
- 4- les êtres humains usent de deux modes de communication définissant les deux canaux de la communication : la communication digitale qui possède une syntaxe logique mais manque de sémantique qui est déterminante dans le canal verbal.
- 5- Tout échange de communication est symétrique ou complémentaire, selon qu'il se fonde sur l'égalité ou la différence (WATLAWICK 1972).

Le premier principe illustre l'importance des pauses, hésitations, qui dans le cadre des énoncés métaphoriques, sont signifiantes, peuvent être décodées comme des marqueurs de basculement d'un niveau plus littéral à un niveau plus métaphorique.

²¹ Cette école n'a pas réellement existé. (Ibid)

Le deuxième montre que le contenu verbal (dans le cadre des métaphores, celui-ci contient la métaphore et son co-texte), est un des éléments du deuxième niveau, la relation qui est la façon dont ce contenu est présenté, la structure informationnelle.

Le troisième, la ponctuation et le non verbal, est l'ensemble des régulations liées à la relation entre locuteur et allocutaire (dans une communication orale).

Le quatrième fait la distinction entre deux canaux de communication : ce qui est digital dans la communication, et qui peut être déterminé par une série de choix binaires successifs. Il s'agit de tout ce qui est verbal : caractéristiques phonétiques, morphologiques, syntaxiques et qui peut s'inscrire dans le temps. Le deuxième canal est analogique, c'est ce qui ne se répète pas, qui dépend de la situation d'énonciation qui ne sera jamais la même deux fois. Le modèle de Berlo (1960) illustre cette unicité du canal analogique de la communication en définissant des paramètres qui évoluent avec la communication elle-même : techniques de communication, connaissances, système social, culture, attitudes.

Le cinquième principe illustre le concept de fiabilité, dans la communication. Ce dernier concerne davantage le canal analogique de la communication. L'échange de communication étant inscrit dans le présent, il est rarement symétrique. Il peut tendre vers une symétrie, mais procède généralement par ajustements successifs. C'est le phénomène observé lors des reformulations, des répétitions qui apparaissent aux abords des énoncés métaphoriques, et qui semblent correspondre à un effort pour atteindre une symétrie difficile à mettre en œuvre.

Evolution de la théorie de l'information et métaphore vive à l'oral

L'information portée par les productions métaphoriques à l'oral, objet de cette étude, est à la fois d'ordre quantifiable (de façon binaire/ digitale) et analogique.

Elle est digitale dans le simple choix des termes choisis pour tel emploi métaphorique. Elle est analogique lorsqu'il s'agit, par l'appréciation de vivacité ou de la nouveauté, par la réalisation phonétique qui les concrétise, de déterminer s'il s'agit ou non de métaphores (et non de comparaisons), et surtout s'il s'agit de métaphores vives. Cette vision de l'information analogique est à articuler par rapport aux modèles philosophiques et psycholinguistiques récents.

Le mouvement post-structuraliste insiste bien sur la non-transparence du langage, aussi inscrite dans le concept de dimension analogique de la communication développé par les théoriciens de l'information et l'école de Palo Alto. De même que pour Saussure, le signifiant ne renvoie pas à une réalité qui le préfigure ou un référent transparent, mais à un signifié, et à des relations avec les autres signifiés, les emplois métaphoriques renvoient à des signifiés métaphoriques. Ceux-ci sont le produit de la situation énonciative présente et des relations entre signifiés métaphoriques (toutes les utilisations de termes de *mouvement* pour signifier la *musique* par exemple) qui peuvent correspondre aux réseaux conceptuels décrits par l'école lakoffienne.

Les cognitivistes, Lakoff et Johnson, et Fauconnier tentent de démontrer la centralité de ces réseaux dans nos représentations du monde chacun à leur façon, et cet exposé y reviendra en fin de parcours. Ces espaces mentaux autorisent certains accouplements sémantiques, en interdisent d'autres (ou plutôt en rendent d'autres moins probables). Ces orientations dans l'exploration de la métaphore, semblent être issues entre autres, de la pensée de **Wittgenstein**,

le premier à être cité dans la liste de ceux qui ont contribué à l'émergence des modèles cognitifs dans *Women, Fire and Dangerous Things* (Lakoff 1987 :16). Celui-ci redéfinit les concepts de *catégorie* et de *prototype*. Pour Wittgenstein, '*Ce qui se laisse décrire peut aussi arriver*' (Wittgenstein traduction 1993 :108). La pensée est régie par des lois de causalité qui sont les plus simples que l'on puisse établir à partir de notre expérience, qu'elle soit physique, ontologique, culturelle. Ces trois pôles sont logiquement les mêmes que ceux que Lakoff utilise pour expliquer les modèles cognitifs qui organisent nos productions métaphoriques ! Si une pensée peut être décrite d'une certaine façon, métaphorique ou non, et que cette description est en accord avec les lois qui régissent la pensée du récepteur auxquelles fait allusion Wittgenstein et qui sont reprises par Lakoff, alors elle peut « arriver », parvenir au récepteur, en tant qu'information, même si elle n'est jamais tout à fait la même que chez l'émetteur avant l'articulation, et la formulation. L'information évolue aussi pour l'émetteur, qui est lui-même récepteur de son propre message sonorisé, et qui, comme il a été vu, a d'autant plus de chance de procurer une nouvelle information que son message est moins prévisible.

Ces modèles qui montrent le fonctionnement des métaphores à l'aide de réseaux conceptuels, étudient surtout des métaphores mortes. Or ces métaphores mortes présentent une entropie faible, leur prévisibilité est tellement grande qu'elles sont souvent des expressions 'toutes faites' qui ne sont pas relevées.

« j'en ai ras le bol ↔ I'm fed up ».

L'entropie de telles expressions est faible, leur prévisibilité grande. Un des ouvrages phares de cette école cognitiviste américaine, *Metaphors we live by* (Lakoff Johnson 1980), montre bien la cohérence et la prévisibilité des métaphores à l'aide desquelles nous vivons, nous pensons. De là à affirmer que toutes les métaphores que l'on peut inventer sont déjà pré-inscrites dans ces organisations, il n'y a qu'un pas. Mais le nombre de combinaisons des différentes *gestalts* qu'utilisent les constructions métaphoriques²² est infini. Comme le souligne Ricoeur « Il n'y a pas de lieu non métaphorique d'où l'on aperçoive l'ordre et la clôture du champ métaphorique », (Ricoeur 1975 :213).

La métaphore semble uniquement définissable par la métaphore. Cela n'est pas une grande trouvaille, puisque la langue n'est explicable que par la langue, il n'y a pas de métalangage, et la langue est d'essence métaphorique. Si la langue est un système qui auto-réfère, la métaphore aussi. La seule différence tient au fait que les transferts ou associations sont, dans le deuxième cas, moins attestés (en ce qui concerne les métaphores vives). Plutôt que de s'appuyer sur une seule des théories récentes sur la métaphore, il faut donc, selon les types de métaphores rencontrés, s'appuyer sur telle ou telle théorie. Selon par exemple que les métaphores isolées dans le corpus sont déterminées comment étant vives ou non par les critères adéquats, il faudra les considérer plutôt d'un point de vue psychanalytique ou d'un point de vue cognitiviste.

Le but de cette étude, n'est pas de dresser une autre théorie sur la métaphore, mais de montrer les spécificités de celles-ci, dans un corpus oral, de mettre en regard les instances de celles-ci dans deux langues, d'affiner les techniques qui permettent de les dépister, cheminement qui peut à son tour révéler une amorce de typologie²³ de ces créations métaphoriques à l'oral.

²² Voir chapitre 6-2-4

²³ L'attitude de Prandi (2002,7) est à ce point de vue exemplaire : « il s'avère impossible de donner une définition de la métaphore qui soit à la fois générale et exhaustive –qui s'applique à toutes les métaphores et explicite en même temps les propriétés qualifiantes de chacune. Ce qui arrive en fait, c'est que plusieurs définitions de la métaphore, assez hétérogènes pour être incompatibles, sont chacune appuyées par quelques-

Conclusion sur information et métaphore : L'entropie des métaphores vives

Il semble bien que l'entropie de la théorie de l'information soit « un certain type de négation de l'ordre habituel et prévisible » (Eco 1962). Elle correspond directement à la définition de la métaphore de Marc Bonhomme (Bonhomme 1987):

La métaphore se définit ainsi comme une dénotation synthétique fondée sur la rupture cotopique -ou sur la jonction allotopique-, source de fortes incompatibilités dans le pôle tropique (...). [Elle] se manifeste comme un trope transitif reliant une quantité de cotopies grâce à son opérateur que l'on peut qualifier d'opérateur ESSE et qui établit les équivalences les plus inattendues entre les cotopies les plus diverses. Quand la puissance de la métonymie est freinée par le cadre cotopique, celle de la métaphore est infinie, du fait que les circuits allotopiques sont inépuisables. (mes surlignages)

Le travail qui suit consiste donc à observer si certaines structures informationnelles sont plus propices à ces ruptures cotopiques, et si ces ruptures sont signalées, au-delà de la structure dans laquelle elles sont insérées, par une prosodie particulière. Ce versant de la théorie linguistique sera privilégié dans la présente analyse dans le but de mettre à profit de façon optimale un corpus oral constitué à cet effet. La production de métaphores qui fait l'objet de cette étude s'accomplit dans un geste vocal, instantané et spontané, même si cette genèse est aussi balbutiante. L'angle d'attaque serait tout autre s'il s'agissait de productions métaphoriques dans la presse écrite ou dans des discours de politiciens.

Le deuxième principe de l'école de Palo Alto situe bien la charnière entre le contenu et la relation, cette charnière est celle entre la communication et la sémantique. La sémantique est comprise dans la communication, c'en est la composante '*contenu*'. L'école de Palo Alto traitait de la communication, les cognitivistes de sémantique. Dans le cadre d'une étude portant sur un corpus oral dont la forme écrite n'est qu'une transcription, avec toutes les déperditions qu'implique le passage de l'oral à l'écrit, c'est toute la communication qu'il faut prendre en compte. La composante communicationnelle domine dans le premier volet de l'analyse et tente de mener de front l'aspect informationnel et phonologique. Le deuxième volet reprend les résultats obtenus en conclusion de l'analyse informationnelle et tente de les éclairer avec les apports de la morphologie et de la sémantique.

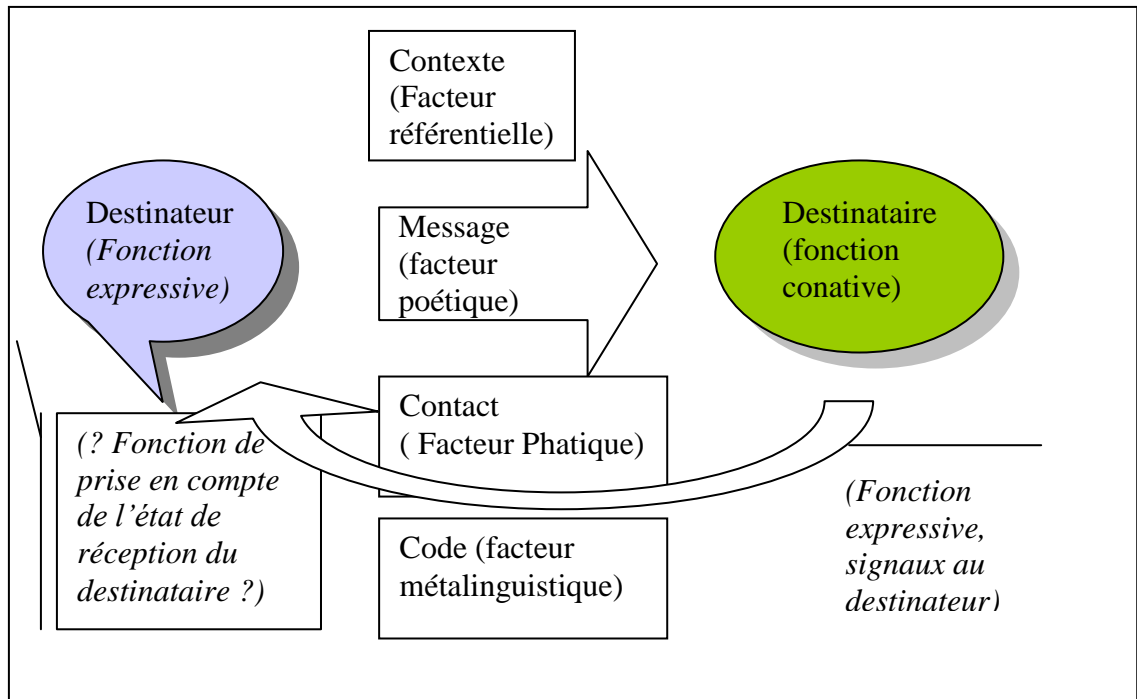
4.1.6 Structure communicative et production métaphorique à l'oral

Tout énoncé est régi par une organisation communicative. La grande métaphore empruntée dans les premières théories de la communication (voir ci-dessus) était celle du tuyau ou du conduit. Le destinataire envoie un message qui passe par un conduit (le médium de communication). Ce conduit peut avoir une influence sur la façon dont ce message est décodé par le destinataire. C'est un schéma unilatéral qui ne prend pas en ligne de compte que le destinataire a lui-même, lors d'une communication vivante, une incidence sur la façon dont le message est livré. Le destinataire lui aussi adopte des attitudes phatiques, mais qui plus est, il est pris en compte par le destinataire, qui va s'accorder à son destinataire pour régler son message. C'est la théorie développée dans la thèse Olivier Piot. Elle sera prise en compte dans notre étude lors de l'analyse phonologique des énoncés métaphoriques.

On peut reprendre le schéma de Jakobson qui semble être un point de départ confluent de l'arbre généalogique des récentes théories de la communication et de l'information et le

unes des données, alors même qu'aucune n'est adéquate pour la généralité des métaphores ». D'où son idée audacieuse d'élaborer une typologie. « *Et le psychologue rencontra la métaphore* » C. Detienne, Journal de l'Association des Praticiens de Psychologie Appliquée (APPA), N°134, 2004.

compléter avec cette fonction rétroactive de la communication, qui comme il a été vu plus haut, est symétrique ou complémentaire.



En italiques sont indiquées les fonctions qui, dans le cadre de la métaphore, semblent être absentes du schéma de Jakobson. En effet, le destinateur doit prendre en compte l'état de connaissance, de maturité (Piot 2002) du destinataire par rapport à l'information qu'il est en train de tenter de définir. De même, il ne cesse d'ajuster cette estimation en fonction des signaux de compréhension, ou d'incompréhension du destinataire, de son approbation ou de sa désapprobation. C'est plus une communication qui est sans cesse nourrie en retour sous la forme d'un ensemble de signaux du destinataire qui semble avoir lieu. Du moins dans le cadre des énoncés où les destinataires ont recours à des métaphores vives pour affiner la communication d'un sens. Les hésitations, reformulations qui semblent les signaler peuvent être en partie la conséquence de comportements de l'allocutaire. Il semblerait que les montées en fréquence sonore, qui sont particulièrement présentes lors de ces productions métaphoriques, soient en partie dirigées, réglées par rapport à l'évaluation par le locuteur de l'ignorance de l'allocutaire par rapport à l'information qui est communiquée.

Une dimension supplémentaire d'expression des attitudes

Donc aux dimensions de la communication prises en compte dans le schéma développé par Jakobson :

Dimensions

```

1 context
2 message
3 sender ----- 4 receiver
5 contact
6 code
```

il faut rajouter celle de la situation énonciative, qui fait que l'allocutaire, sans même articuler de réponse, fait varier, par sa présence même, l'évaluation par le locuteur de la probabilité qu'il soit ou non au fait de ce que lui, le locuteur, tente de communiquer à ce moment même.

Aux fonctions traditionnellement mentionnées, référentielle, poétique, expressive, conative, phatique, et métalinguistique, il faut en rajouter une, celle de l'évaluation de l'état de *réceptivité* au message de l'allocutaire par le locuteur qui correspond à l'expression d'attitudes qui se trouvent en filigrane dans l'énoncé proprement dit, attitudes qui sont concrètement articulées à l'aide de variations de paramètres prosodiques. C'est la thèse défendue ici que cette dimension peut expliquer la spécificité prosodique des métaphores vives à l'oral spontané, de même qu'elle peut expliquer la prosodie des autres types d'emphases.

4.1.7 Les fonctions de la communication dans le cadre de l'étude :

La fonction référentielle

Elle concerne le référent auquel renvoie le message, la situation concrète dont parle le message. Il s'agit de la fonction informative de tout langage. Elle est particulièrement importante dans le cadre **d'enregistrements oraux** qui peuvent avoir lieu après, ou pendant un concert, où il y a une situation référentielle omniprésente. Les métaphores *in absentia* où le '**comparé**' est absent font 'référence' à un **thème global** (et non à un thème dans son sens en linguistique informationnelle) absent dans la chaîne des mots. Il y aurait là deux types de référents.

Il y a un référent musical réel, le repère spatio-temporel dans lequel l'entretien a lieu le concert ou le club de jazz. La moitié des entretiens sont dans ce cas de figure. Mais pour tous les entretiens, il y a une situation où tout ce qui est dit fait référence au fait que les locuteurs savent que le thème à développer est la musique. Même lorsque les discussions ont lieu dans une salle neutre, il y a avant même que le premier mot soit prononcé une situation linguistique, un repère thématique.

La fonction expressive

Elle concerne l'instance d'énonciation et comprend tout ce qui n'est pas directement codé par la chaîne des mots : attitude, émotion, affectivité par rapport au message. On y inclut **intonation, timbre de la voix, accent prosodique** etc. pour ce qui est du langage parlé. Là encore l'intonation est prise en compte, elle est entre autre la manifestation de surface des émotions et attitudes que le langage colporte et co-porte parallèlement au sens qui serait le résultat de la chaîne de mots dénuée d'intonation (message écrit). Cette analyse de l'intonation propre au type d'énoncé considéré semble incontournable dans le cadre d'une **perspective contrastive** où les deux langues considérées n'ont pas exactement les mêmes règles prosodiques. Le choix des mots, leur allitération paraît aussi important dans le cadre d'énoncés métaphoriques. « a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues » (315, E12)

Le choix du terme « gritty » (rocailleux) et de celui de « edge » (rebord) semble participer au sens. Les consonnes [gr] suivis des voyelles courtes [i] et [e], puis des explosives [t] et [dg] semblent mettre en scène, illustrent le sens même de *gritty*. Tout cela est néanmoins subjectif, et ce sont là de très rares cas dans le corpus dont on ne tiendra pas compte car ces qualités formelles des termes métaphoriques ne semblent pas affecter davantage les métaphores que les usages littéraires.

La fonction conative

Elle concerne le destinataire : le langage comprend une visée intentionnelle (en partie seulement) et une volonté d'affecter le destinataire. Euripide illustre l'idée que les mots sont des actes, en affirmant que 'la langue est plus forte que la lame'. « Le pouvoir des mots, les mots qui blessent » tous ces aphorismes illustrent bien le fait que le choix des mots affectent l'allocutaire. Le vocatif, l'impératif, l'apostrophe et les déclaratifs sont de cet ordre. Dans une étude sur la métaphore, cette fonction est essentielle dans la mesure où la génération d'une **métaphore vive** crée un nouveau concept, qui est susceptible d'altérer la conception du monde du destinataire. Cette fonction conative de la métaphore a été largement étudiée. On peut mentionner les récentes études de Charteris-Black, et J, Musolff, A, sur l'influence des métaphores employées pour l'euro :

Metaphors that describe euro trading in terms of (1) up/down movement and (2) health, characterise financial reporting in both English and German. However, English reporting also employs many combat metaphors in which the euro is an active agent. This is represented by a conceptual metaphor: EURO TRADING IS COMBAT. However, German reporting characterises the euro as a passive beneficiary of the actions of institutional bodies (banks and governments). The pragmatic approach to metaphor highlights the rhetorical importance of metaphors because they influence opinions.(Charteris-Black 2003:1)

Que l'euro soit décrit comme un agent actif ou un bénéficiaire passif des corps institutionnels, ces métaphores ont, en autres, pour but d'influencer l'opinion du public.

La fonction conative est la composante perlocutoire de l'énoncé (son effet attendu sur le destinataire mais aussi son effet sur le destinataire, soulagement, plaisir etc.). La composante illocutoire est la forme choisie pour l'acte locutoire (question, ordre, hésitation)

Dans l'acte locutoire qui consiste à produire des métaphores vives à l'oral, il est intéressant d'examiner la nature de l'acte illocutoire qui accompagne cette production, et qui, c'est notre hypothèse, est différent de l'acte illocutoire qui accompagnerait l'utilisation du même, ou des mêmes termes dans leur sens lexicalisé, non métaphorique.

La fonction phatique

Il s'agit d'établir la communication, de maintenir la liaison et l'attention entre les interlocuteurs. Ce sont les efforts d'efficacité de conditions optimales pour le bon déroulement de la communication. Dans le cadre de conversations orales, d'interviews, les changements de profondeur de signification ponctués par des **hésitations**, des **pauses** sont de l'ordre de cette fonction. Cette fonction est directement liée à la production de métaphores vives qui mettent l'accent sur un concept. Elle se manifeste de façon similaire dans les deux langues. On peut, à partir du corpus, distinguer deux composantes de cette fonction phatique.

1/ Les marqueurs discursifs

C'est la composante lexicale de la fonction phatique. Elle est particulièrement importante dans la détection des métaphores vives qui en sont souvent précédées ou suivies. Il est primordial de décider en anglais, si « like » introduit un syntagme prépositionnel comparatif, ou s'il est un simple marqueur discursif.

Time:	énoncé:	fonction
65.767	was singing with the radio and she 's like is that your voice and I 'm like	marqueur
65.767	like is that your voice and I 'm like yeah she 's like I thought that was	marqueur
65.767	voice and I 'm like yeah she 's like I thought that was the radio I 'm	marqueur
65.767	I thought that was the radio I 'm like ah ah it 's like the best compliment	marqueur
1566.703	whenever I hear it and it 's just like it has nothing to do with musical directions	marqueur
(...)	(...)	
1575.837	tired or anything like that it 's just like in my head it 's how I picture	équivalence
1575.837	my head it 's how I picture it like I hear the music and I can picture	Marqueur/ métaphore
1126.575	O ah ouais ouais see it 's got like a real up beat kind of West Indies	Marqueur/ métaphore

Tableau 21 Instances de « like » dans un entretien en anglais américain (Extrait)

Dispersées entre de nombreuses occurrences de « like » marqueur discursif, on en trouve certaines en tant que prépositions d'équivalence (=as if), et pour certaines métaphores qui sont précédées de *like* en tant que marqueur, c'est l'intonation qui semble permettre de différencier les deux emplois. Il y a un accent tonique lorsqu'il est marqueur. Cela paraît logique, il en est de même pour les autres marqueurs dans les deux langues (*you know, in fact, tu vois, ben, un peu...*).

2/ Les marqueurs intonatifs

Cette dernière observation à propos de l'intonation des marqueurs discursifs illustre l'absence de frontière claire entre marqueurs intonatifs et marqueurs discursifs, qui semblent plutôt être deux pôles que deux sous-ensembles bien distincts de la fonction phatique.

En effet, il y a certes des éléments de la fonction phatique qui sont purement et clairement intonatifs et prosodiques : les pauses, les emphases sur interjections. Mais les emphases, notamment celles qui nous intéressent plus particulièrement et qui portent sur les têtes de métaphores vives, agissent conjointement aux termes sur lesquels elles portent, et sont dépendantes de la nature informationnelle du terme emphatique, et de sa sémantique. Il est rare de trouver une emphase sur un déterminant bien que ce soit possible (pour rectifier le genre ou le nombre).

La fonction métalinguistique

La fonction métalinguistique consiste à opérer une rétroaction du langage sur lui-même. C'est la langue qui explique la langue : « tu vois » « ce que je veux dire » sont des manifestations de cette fonction. En anglais américain, on trouve notamment de façon assez fréquente dans notre corpus : « you know what I mean ». Il s'agit de s'assurer que le code utilisé est bien le

même pour destinataire et destinateur : « I don't know if you like max you know as as as far as it can go if you like or as low as it can go, 34, E1 »

Les marqueurs discursifs introduisant les métaphores sont également la trace de cette fonction métalinguistique, mais ce ne sont pas les seuls schémas possibles de manifestation de cette fonction métalinguistique. L'éclairage sur la langue peut aussi se produire par les ruptures dans le flot informationnel et les contours prosodiques, qui ont une fonction de signalisation et seront définis à la suite de cette exploration des structures informationnelles.

La fonction poétique²⁴

C'est la forme du message lui-même. Sa musicalité et sa physicalité. Elle peut être conçue comme l'organisation des valeurs sonores des éléments d'information, qui peut prévaloir. La relation entre fonction poétique et fonction référentielle est une corrélation inverse puisque le message est alors centré sur lui-même. Plus le message fait référence à lui-même par des rimes, des allitérations moins il se réfère au contexte (fonction référentielle), tout comme la fonction expressive.

4.1.8 Communication orale et métaphore

Pour analyser les métaphores après les avoir identifiées comme il a été vu ci-dessus, il est tout d'abord nécessaire de comprendre leur fonctionnement et de répondre à des questions fondamentales, certaines qui devraient être de mise quel que soit le corpus étudié, d'autres qui sont dictées par la nature du corpus :

1/ Y a-t-il une quelconque corrélation entre la distribution des métaphores et le type de structure informationnelle ?

2/ Si certaines structures sont plus propices à la production de métaphores, de quelle nature est la corrélation ? S'agit-il de métaphores plutôt vives, ou plutôt de métaphores catachrétiques.

3/ ces corrélations sont-elles similaires dans les deux langues ? S'il y a des différences, à quoi peut-on les attribuer ?

Ces questions sont directement liées à la nature orale (spontanée) du corpus. Car étudier la distribution selon les différents types de structures informationnelles (plutôt que de regarder en premier lieu les différents types de syntagmes, ou de champs sémantiques), c'est privilégier ce qui fait la spécificité même de l'oral : la stratégie avec laquelle l'information nouvelle va être amenée par le locuteur, stratégie qui ne peut se passer d'une stratégie prosodique, les deux, comme cela va être illustré dans ce chapitre même, allant de pair.

²⁴ « L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie [...] La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. À un message à double sens correspondent un destinataire dédoublé, un destinataire dédoublé, et, de plus, une référence dédoublée – ce que soulignent nettement, chez de nombreux peuples, les préambules des contes de fée : ainsi par exemple, l'exorde habituel des contes majorquins : “ *Axio era y no era* ” (cela était et n'était pas). » (Jakobson 1963)

Etudier les stratégies informationnelles, c'est considérer la façon dont l'information nouvelle est amenée, et cela signifie à la fois l'ordre des syntagmes et la position des accents de phrases car comme nous le verrons, les termes *focus*²⁵ sont prosodiquement marqués.

La métaphore vive est un processus de clarification et de désambiguïsation, et est de l'ordre du *focus*, informationnellement parlant. Les ambiguïtés de communication viennent du fait qu'une forme de surface peut être traitée, décryptée de différentes façons par le destinataire, ou le destinataire. Toute métaphore est un effort (plus ou moins réussi) d'éviter ces écueils d'ambiguïté et de clarification. Selon les fonctions de la communication verbale établies supra, elle a une fonction locutoire, perlocutoire et illocutoire, et utilise toutes les dimensions de la communication verbale de façon plus ou moins importante

→ Conative, c'est l'essence même de la métaphore vive : affecter son interlocuteur (mais soi-même aussi) en changeant, en affinant sa conception du monde, puisque qu'on réinvente par cet acte verbal un sens.

→ elle est référentielle par définition, le référent étant co-textuel ou contextuel dans les métaphores in absentia.

→ elle est expressive, puisque les métaphores vives sont prosodiquement. Les métaphores mortes sont de simples *focus*, et donc ont un accent tonique focal.

→ elle peut être d'ordre métalinguistique, puisqu'à l'oral, les métaphores sont souvent des reformulations, et s'auto-clarifient.

→ elle peut avoir une fonction poétique comme les termes non métaphoriques, même si ces traces sont rares dans le corpus :

yea man he plays like water that's the that's the way he plays like water man it
just flows you know what mean it's strong like water and it's fluent like water
you know what I mean man (129, E4)

Les termes *fluent* et *flows* font écho au niveau de la métrique, et leurs allitérations en *fl* ont un rapport phonomimétique avec la fluidité que le locuteur tente de définir, et font d'abord indéniablement écho à *water* qui, en dialecte américain présente les [l] et le [w] de *flow* et *fluent* ([*ˈwɔ̃lθr*]). L'insistance par la répétition et la recherche de synonymes peut d'une certaine manière aussi être considérée comme une mise en scène verbale de l'idée de force exprimée dans *strong like water*.

Tout cela relativise la notion de métaphore. De même que certaines métaphores peuvent être vives dans une langue et mortes dans une autre, certaines peuvent être mortes pour un locuteur dans un certain contexte, et vives (ou ravivées) pour un autre locuteur dans un contexte différent. Afin de faire cette distinction, il convient d'observer pour chaque occurrence métaphorique les fonctions phatiques, poétiques, qui sont implémentées par la prosodie qui joue un rôle important à ce niveau. En l'absence d'entretiens filmés, la prosodie et l'intonation sont les seuls paramètres à prendre en considération dans notre analyse au-delà du simple enchaînement d'unités lexicales considérées comme un énoncé écrit.

Exemples d'intervention des différentes fonctions de la communication

²⁵ Voir chapitre 6-3

11-*c'est une plainte euh c'est une plainte euh une plainte qui est comment on pourrait dire qui est extériorisée* (138, F4,)

Hors contexte, *Extérioriser* des mots ou un chant est une catachrèse, puisque les mots, le chant n'existent pas dans un intérieur hypothétique, ils ne préfigurent pas le processus du chant, mais se réalisent de façon concomitante à celui-ci. Si l'on observe le contexte énonciatif à droite :

12-*qui est jetée dehors quoi c' est c' est pas un murmure...* (141,F4, 1624,152)

On s'aperçoit qu'il y a un effort du locuteur pour cerner la forme juste, on travaille sur l'axe paradigmatique (jetée, extériorisée). Les fonctions phatiques (accent focal), et métalinguistiques (*euh, comment pourrait-on dire*) entrent ici en ligne de compte et différencient les deux termes. →

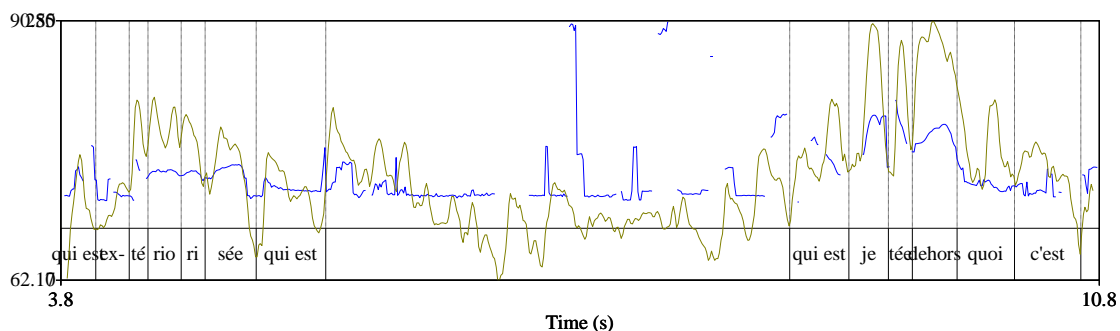
'*c'est une plainte euh une plainte*'

'*qui est comment pourrait-on dire*'

L'accent prosodique semble confirmer que *extériorisée* est une **catachrèse** (pas d'emphase) à la différence de *jetée*, où instinctivement, un effort plus profond de clarification se fait ressentir par un accent intonatif de type emphatique que l'on tentera de définir. Ces métaphores sont toutes deux insérées dans une structure qui est potentiellement génératrice de métaphores ([c'est + SN + ProRel. + rel]), car à partir d'un substrat, on va apporter un élément nouveau dans la relative. Le commentaire métalinguistique en est une preuve indéniable : '*comment pourrait-on dire*'

L'interlocuteur doit traduire la forme de surface en une structure sémantique, en un contenu propositionnel en tenant compte de toute l'information, verbale et autre, pour pouvoir ancrer l'information dans sa conception. Dans l'exemple ci-dessus, le concept qui va être défini comme quelque chose de nouveau, de l'ordre du *focus*, est tout d'abord introduit '*c'est une plainte*' (présence de l'article indéfini). Cette nouvelle information est ensuite, graduellement, définie : '*qui est extériorisée*', '*qui est jetée au dehors*', '*c'est pas un murmure*'. Les accents prosodiques semblent confirmer que les trois relatives, bien qu'ayant la même fonction syntaxique, sont sémantiquement différenciées.

Les trois relatives sont sémantiquement différenciées de part leur prosodie :



**Figure 13 « Une plainte euh comment on pourrait dire
qui est extériorisée qui est jetée dehors quoi c'est » (141, F4)**

On constate que ne figure aucun accent sur « extériorisée », alors qu'on constate un accent prosodique très marqué sur « jetée » et « dehors », avec la présence d'un pic de fréquence pour les syllabes *je-* et *de-* qui accusent de surcroît un retard de pic de fréquence²⁶, en d'autres termes le pic de fréquence se produit après le pic d'intensité pour la syllabe donnée. On note aussi la présence d'un accent tonique et intensif sur la première syllabe de « jetée », ce qui est un marqueur prosodique de l'emphase en français, qui peut marquer l'emphase sur la première, deuxième, ou dernière syllabe.

Il faudrait considérer ici les distances sémantiques entre les termes « extériorisé », « jeté », et toutes leurs alternatives lexicales, telles que « exprimer », et cela dans le contexte de la musique. Ce sera l'objet d'un paragraphe où les résultats prosodiques seront contrastés avec les étiquetages LSA qui donnent une estimation de la distance sémantique avec la topique générale. Pour les termes qui sont en jeu ici, on obtient (toujours grâce au site de l'université du Colorado) les résultats suivants pour la distance sémantique avec la topique musique, hors du contexte énonciatif de l'interview :

Document	musique	jetée	extériorisée	exprimée	manifeste	sortie	montrée
musique	1	0.04	0.09	0.18	0.10	0.19	0.10

Tableau 22 Comparaison des coefficients LSA donnés par le site <http://lsa.colorado.edu/> de l'université de Colorado :

« Jetée » est le terme le plus distant sémantiquement de « musique », selon les calculs vectoriels du moteur LSA, qui se fondent sur une base de données assez importante (collection du Monde, roman, articles scientifiques...)

Ensuite vient « extériorisée » qui est aussi très éloigné, alors que « exprimée » et « sorties » sont beaucoup plus proches, donc potentiellement moins métaphoriques. L'accent prosodique qui culmine sur « jetée » est donc en harmonie avec les résultats des calculs d'analyse sémantique latente.

Les métaphores que le locuteur semble vouloir vives sont « plainte », « jetée » et « dehors », et cela sans connaissance de la distance sémantique, mais par une connaissance intégrée des associations qui, dans sa culture, sont plus ou moins attendues. Les coefficients LSA font office de simple confirmation ici, l'hypothèse étant que la prosodie est un test de métaphoricité beaucoup plus fiable. Les chapitres suivants développent largement cette opposition.

Les pauses précédant la production de métaphores vives, les répétitions, tous ces indices sont à prendre en ligne de compte. A ce stade des remarques préliminaires, il devient indispensable de faire des choix terminologiques qui permettent de considérer tous ces paramètres, et de les considérer les uns par rapport aux autres car il apparaît déjà qu'ordre syntagmatique, prosodie et métaphore soient intimement liés

4.1.9 Concept de thème/rhème. Halliday M.A.K

Le concept de thème en analyse littéraire est différent, non pas pour autant étranger, à celui du thème en grammaire. Le thème dans son acception non linguistique est: 'le sujet, l'idée ; la proposition qu'on développe (dans un discours...)' (*Le Petit Robert*) Or en linguistique ce terme est à la fois plus technique et plus ambigu. Il s'agit de l'ensemble des termes, dans la

²⁶ Voir chapitre 5-7

proposition, qui sont activés ou activables à des degrés différents, et par rapport auxquels on rajoute une information, que l'on commente. Cette idée de thème multiple (divers degrés) et de rhème unique sera reprise dans le choix de la terminologie retenue pour la présente étude. Le passage du thème au rhème se situe entre la fin du thème topique et le début du rhème dans ce schéma.

4.1.10 Carences du système hallidayen

Un des problèmes que pose le schéma de Halliday est que l'ordre thème/ rhème semble parfois ne pas être respecté. Pour l'exemple (11) ci-dessus on peut imaginer une reformulation dans laquelle le rhème serait antéposé :

c'est une plainte euh c'est une plainte euh une plainte qui est comment on pourrait dire qui est extériorisée qui est jetée dehors (138, F4)

4.1.11 Le système pour l'analyse de la structure informationnelle des phrases de Knud Lambrecht

Le système de Knud Lambrecht s'accommode bien mieux de l'ordre thème/ rhème. En fait il considère trois catégories d'information par rapport à tout énoncé.

1/ La présupposition qui peut comporter des éléments dont l'activation s'effectue à trois degrés différents: De savoir, d'activation (l'élément identifiable est actif), ou de topicalité : cet élément identifiable représente un sujet digne d'intérêt (→ thème topique)

2/ Le focus : Il correspond au rhème vu plus haut.

3/ L'assertion : « c'est la proposition exprimée par une phrase que le locuteur suppose que l'interlocuteur sait ou croit ou est prêt à tenir pour vraie avec une assez forte probabilité au terme de l'énonciation » (Knud Lambrecht, 2004).

Ce modèle paraît intéressant dans une étude de production métaphorique à l'oral qui doit faire intervenir plusieurs niveaux de 'comparé' ou de 'teneur'. L'hypothèse de Lambrecht sur le fait que tout énoncé est organisé par la façon dont le locuteur considère l'état de connaissance de son interlocuteur, et que cette organisation se nourrit de cette considération en temps réel, pendant la création même de l'énoncé, doit alimenter la conception de la genèse des énoncés métaphoriques. Car la métaphore, surtout lorsqu'elle est vive, est une hyper-conscience de l'état des représentations de l'allocutaire. La proposition métaphorique privilégie une structure formelle morphosyntaxique et une structure prosodique. Notre hypothèse est que certains paramètres prosodiques mesurables et quantifiables peuvent donner des indices sur la pondération informationnelle de la métaphore, en d'autres termes des informations sur sa vivacité. Cette vivacité serait un équivalent ou une application directe de l'activation de Lambrecht à la violation sémantique métaphorique : une faible activation correspondant à une forte vivacité métaphorique.

4.1.12 Notions de topicalisation et de focalisation

Le sens dépend du traitement de l'information (voir ci-dessus), qui est la composante analogique de la communication. Si l'on reprend le troisième principe de la communication établi par Shannon et Weaver, '*La nature de la relation dépend de la ponctuation et des séquences de communication*', il apparaît que cette ponctuation et ces relations entre constituants sont la structure informationnelle de l'énoncé et la prosodie qui en découle.

Les énoncés métaphoriques sont des énoncés dans lesquels un élément 'topique' se trouve redéfini, affiné. A cet élément 'topique' qui dans le cadre d'une métaphore peut être assimilé au « teneur » (tenor) on va attribuer une image, un élément cible ou véhicule. Comme le résume Colette Cortès:

Dans la métaphore, on observe une projection sur l'axe syntagmatique d'un rapport de similarité entre deux domaines isotopiques ou cotopiques distincts (relation allotopique). Chacune de ces opérations a pour effet un raccourci sémantique qui est à l'origine d'un conflit conceptuel avec le contexte (Cortès 1995).

Comment s'articulent ces deux éléments co-topiques ? Sont-ils systématiquement présents dans la situation énonciative ? Dans l'affirmative quels sont les ordres d'apparition possible dans l'énoncé ? Ce sont des questions majeures auxquelles tente de répondre cette analyse des structures syntaxiques et discursives.

Le locuteur, à partir de mêmes SN et SV prédicatifs, dispose de plusieurs stratégies d'agencement des syntagmes, aboutissant au même sens dénotatif, mais qui présentent l'information de façon différente. Ce sont en fait des stratégies de *topicalisation* et de *focalisation*.

La topicalisation

Elle consiste à établir un élément comme topique, à le thématiser. Trois types de facteurs peuvent conditionner l'établissement d'un élément comme *topique*. Les connaissances partagées (activation faible dans l'énoncé), le contexte (activation moyenne, ici dans le cadre des interviews il s'agirait du concert qui vient de se dérouler, d'informations censées être connues à propos du style de musique pratiqué par l'interviewé), le co-texte (l'énoncé), et le potentiel de topicalité du nom. Les humains et actants dans le discours et les agents des verbes (argument) sont potentiellement plus topiques que les inanimés et les compléments.

Rendre un élément topique peut s'opérer de différentes façons:

I/ Marqueurs de topicalisation :

je trouve pas autre chose elle s'auto-mutile en ce moment dans son interprétation (230, F5)
ou même **au niveau de des** réponses entre les instruments par exemple' (154, F5)

2/ Remaniements de l'ordre canonique (SVO : sujet-verbe-complément)

le toucher le phrasé c' est des do c' est des variables qui sont complètement gommés (385,F9)

Ici les éléments *toucher*, *phrasé*, sont détachés à gauche ; du statut de *rhème* (ou *focus*), ils passent au statut de thème dans l'argument qui suit (c'est). Ce principe concerne les clivés, les propositions à formes présentatives, les détachements, les extrapositions.

La focalisation :

Les stratégies de focalisation sont intimement liées à la métaphorisation, puisque l'élément métaphorique est de l'ordre de l'apport d'information nouvelle, donc du focus ou rhème :

Steen introduces the first step of his procedure as the identification of linguistic expressions used metaphorically in the discourse, which he refers to as the 'metaphorical foci'. These, he

explains, are expressions that activate concepts "which cannot be literally applied to the referents in the world evoked by the text (Semino 2003:5)

La métaphore est d'abord appréhendée comme une réalité linguistique, et peut ensuite être interprétée comme une opération de '*cognitive cross-mapping*' reliant deux domaines source et cible. Steen (Ibid) dans son analyse linguistique des métaphores qu'il voit comme un préalable obligatoire à toute étude conceptuelle, emploie le terme de focus métaphorique, qu'il définit comme étant des expressions qui activent des concepts qui ne peuvent être appliqués littéralement aux référents du monde évoqués par le texte.

Il y a deux grandes familles de focalisation.

1/La focalisation simple

C'est la focalisation qui correspond à un focus qui vient combler un manque d'information, ou qui répond à une question. C'est le type de focalisation qu'illustrent habituellement les phrases assertives simples:

sure sure yea that that it increases the communication between the audience
and er and the band (30, E1)

Ici à la question « *does that mean you play better or* » la focalisation simple (ou l'absence de processus de focalisation) fait que le focus correspond canoniquement à la règle par défaut du « end focus », en l'absence en anglais d'accent prosodique qui viendrait contrecarrer cette règle. Cela est d'autant plus évident ici que le sujet et le verbe sont lexicalement vides, ou presque. Le focus est donc le SN "the communication between the audience and er and the band".

2/La focalisation contrastive

Elle peut être de rejet, de correction, de substitution, d'expansion, c'est celle qui semble être le processus de prédilection pour les énoncés métaphoriques puisque la métaphore apporte une correction par rapport au sens activé de la topique.

but there will be a smoothness a swagger a style to the American er (334, E12)

Ici le focus, « a smoothness », « a swagger », « a style » se rattache au rhème et s'oppose aux informations données précédemment sur le topic : « there will be notably a lot more grit and energy going into it in the UK one »

Il y a trois processus de focalisation :

1/ Marquage prosodique :

L'énoncé demeure syntaxiquement le même que pour la phrase assertive à focalisation simple, mais avec un accent prosodique. Ce marquage ne peut s'effectuer sur l'argument SN sujet en français (ou dans de très rares cas d'emphasis). Il peut s'effectuer sur toutes les positions en anglais.

2/ Modification de l'ordre des mots : « you but you you inside you 're not you 're not really into it » (28, E1)

3/ Modification à la fois du schéma prosodique et de l'ordre des mots : « tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties mais entre tu fais ce que tu veux (379, F9) »

4.1.13 Terminologie retenue pour exprimer le connu et l'inconnu

Les concepts de thème et de rhème sont retenus avec des oppositions qui suffisent pour que soit assurée la description des organisations informationnelles de l'oral dans nos corpus, anglais et français. Ainsi le concept de topique peut correspondre ou non à celui de thème. Le topique est inclus dans le thème, c'est le constituant de plus haut niveau opératoire dans l'activation de thème. Ce terme paraît incontournable pour une étude qui rencontre peu de structures SVO, et beaucoup de structures où l'ordre canonique est remanié. Ces remaniements sont équivalents à des stratégies de thématisation et de rhématisation. Comme la thématisation aboutit à un élément thème de type topique, on parlera plutôt de **topicalisation**. De même, comme la rhématisation génère des éléments qui, ou bien sont le nœud de l'information nouvelle, ou bien viennent contredire des informations actives dans le discours, on parlera de **focalisation**.

On distingue thème focalisé, **topique** (*the best idea* dans l'exemple ci-dessus tableau 5-5) et **thème non focalisé**, textuel et interpersonnel, que l'on nommera tout simplement thème.

Le rhème est délaissé la plupart du temps au profit du terme focus.

Thème focalisé → **topique**

Thème non focalisé → **thème (tail)**

Rhème → **focus**

4.2 Structure informationnelle et prosodie

4.2.1 Matériel utilisé pour les analyses prosodiques : La numérisation du son et le logiciel Praat

Chaque langue utilise des variations de hauteur, en particulier dans la dynamique de la fréquence fondamentale (fo), d'intensité et de durée (débit). Il est désormais admis qu'il y a des universaux (règle de l'alternance Fort/Faible, en lien avec le principe de contour) mais aussi des variations sémantiques, réalisationnelles, et phonétiques dans les structures intonationnelles (Vaissière 2001).

Il est important, dans le cadre de l'étude, à la fois de cerner les données prosodiques qui peuvent être liées à la métaphorisation dans les deux langues, et de trouver un système de notation et de représentation qui permet de décrire les structures prosodiques du français et de l'anglais dans une perspective sémantico-informationnelle.

A cette fin, il a fallu déterminer quel serait l'outil informatique le mieux adapté à cette observation, qui n'est pas une étude prosodique poussée, mais qui doit cependant fournir des résultats précis et quantifiable, en accord avec la théorie de l'information esquissée plus haut. Le logiciel le mieux adapté semble être Praat.

4.2.1.1 La numérisation du son. Le transfert des données

Les enregistrements sonores des interviews ont été enregistrés sur MiniDisc. La restitution du signal sonore est très supérieure à celle des minicassettes. Cette qualité de signal permet de considérer une véritable analyse prosodique des EMVs, ce qui n'aurait pas été le cas avec les minicassettes. Du MiniDisc, il a fallu exporter les données vers un support numérique.

Le transfert s'opère en reliant le MiniDisc à l'entrée microphone du PC. Le logiciel d'acquisition utilisé est Soundforge²⁷, qui est un logiciel de traitement de son professionnel et qui permet de restituer le signal dans divers formats (wav, MP3). Il faut au préalable effectuer les réglages nécessaires à l'obtention d'une qualité de son optimale par rapport au travail que l'on s'est assigné. On utilise pour cela l'expérience de praticiens expérimentés tels Pierre Roublot (2003), et ses conseils de réglage pour obtenir le maximum d'information sur la fréquence fondamentale. Ensuite il faut régler le niveau de volume de façon à pouvoir obtenir une plage correcte de fréquence et d'intensité sans qu'il y ait saturation. Ces réglages doivent être effectués spécifiquement pour chaque interview. Le signal transmis *via* le câble est électrique et *analogique*, il est ensuite re-numérisé par Soundforge. On peut estimer que les pertes lors du transfert sont très faibles.

4.2.1.2 La fréquence d'échantillonnage et la résolution

Plus la fréquence d'échantillonnage est élevée, et plus les points du signal numérisé sont rapprochés. On suivra donc les conseils prodigués (Roublot 2003) de façon à obtenir une qualité optimale de signal.

4.2.1.3 Présentation des fonctions de Praat

J'ai utilisé supra le logiciel Praat pour illustrer qualitativement des phénomènes prosodiques. Il s'agit maintenant d'observer de façon quantitative le phénomène d'emphase métaphorique, et de tenter de mesurer la pertinence des résultats, ce qui conduira à trancher sur l'existence de caractéristiques d'une emphase particulière aux EMVs, en posant la question de sa présence dans les dialectes présents dans le corpus.

1/ utilisation de la fenêtre Praat Picture.

Cette fenêtre permet d'éditer des courbes, de les superposer, et de les transférer dans un autre format utilisable sous Word des informations prosodiques sans aucune limite. On peut donc choisir, et ce sera le cas pour l'étude de nos segments, de visualiser la courbe de fréquence fondamentale, celle d'intensité, et la grille de texte qui provient de l'édition du script de l'échantillon par la fonction EDIT et la fenêtre TEXTGRID :

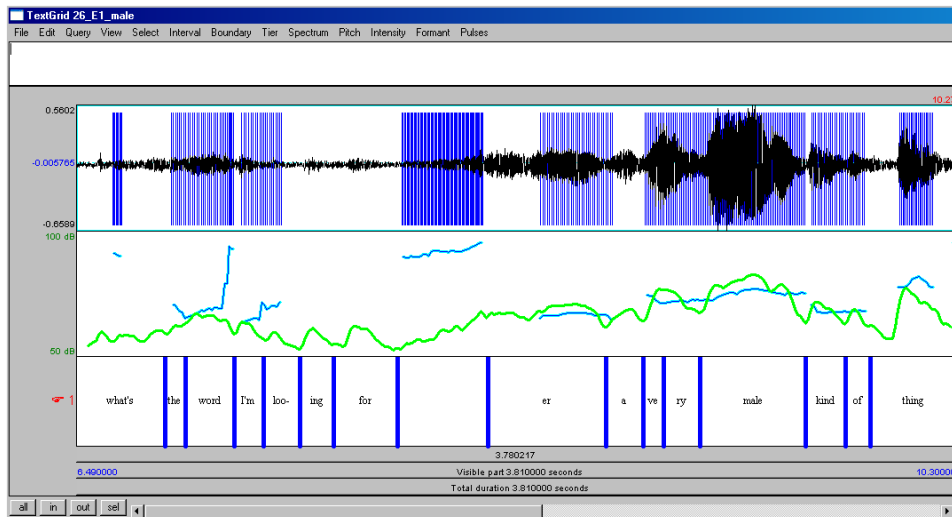


Figure 14 présentation de Textgrid

L'environnement du terme *male* peut être édité sous Praat Windows de façon à obtenir des schémas d'alignement clairs, mais peu précis :

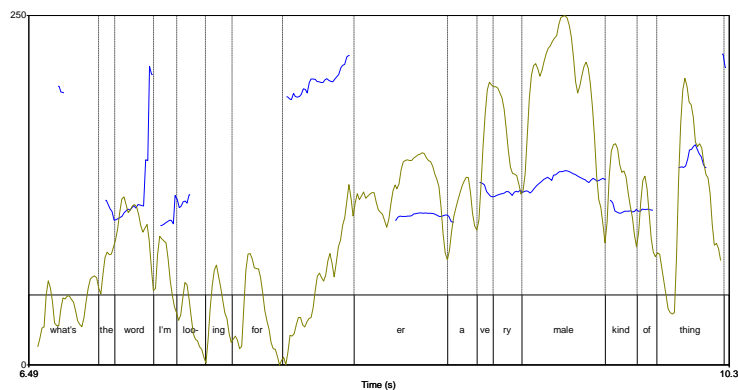


Figure 15 Présentation de Praat windows

Dans la figure qui suit, on a grossi la fenêtre de façon à pouvoir séquencer et aligner de façon précise le texte et le son. L'étendue de la courbe de fréquence visible le long de l'axe temporel est fixée en réglant le seuil de voisement (Voicing threshold). En fixant celui-ci à 0.45, on visualise l'étendue des voyelles voisées :

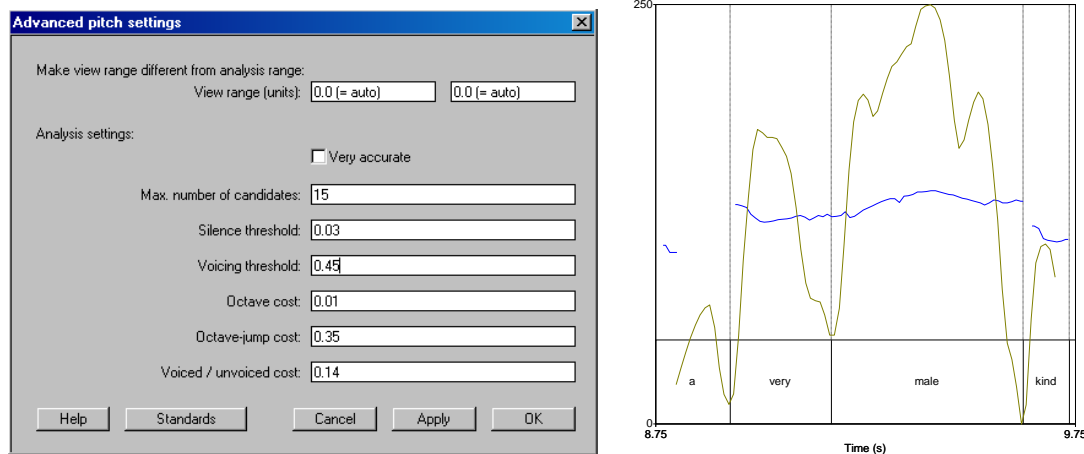
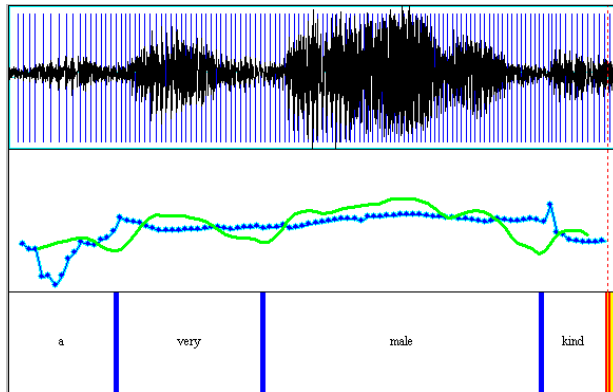


Figure 16 Etalonnage des échantillons

Néanmoins si je souhaite obtenir un signal de fréquence continu, il suffit de baisser ce seuil et j'obtiens une courbe de fréquence qui s'étend sur toute la longueur de la syllabe mais qui présente des aberrations.



J'ai donc conservé la valeur par défaut de Praat, ce qui évite que la courbe de fréquence intègre des fréquences non contenues dans le signal vocal et l'on gardera cette valeur pour toutes les mesures afin que les comparaisons entre focus sans et avec emphase (aspect contrastif central de l'étude) soient cohérentes. C'est aussi la valeur de seuil qui correspond à l'isolement du segment voisé avec le plus de précision :

We use a fundamental frequency range of 60 Hz to 500 Hz and a voicing threshold of 0.35, which is below PRAAT's default value of 0.45 and leads to more voiced and less unvoiced segments. This bias towards voiced components ensures that these perceptually important segments remain unmodified in the later processing steps (Hofbauer, 2006:2).

Ces paramétrages n'affectent en rien les maxima de fréquence fondamentale des parties voisées des syllabes. Tous ces échantillonnages (car il s'agit de signaux numériques) transformés en courbes peuvent être ensuite édités sur Praat Window, la fenêtre Textgrid étant prévue initialement pour effectuer les mesures. En effet, on peut extraire d'un segment sélectionné des mesures diverses, ce qui présente deux avantages. Tout d'abord les courbes tracées peuvent toutes être ramenées à une longueur étalon dans une optique contrastive. Ensuite, on peut superposer non seulement les courbes des différents paramètres d'un signal sonore, mais encore les paramètres de plusieurs signaux sonores, plusieurs réalisations du même mot par exemple.

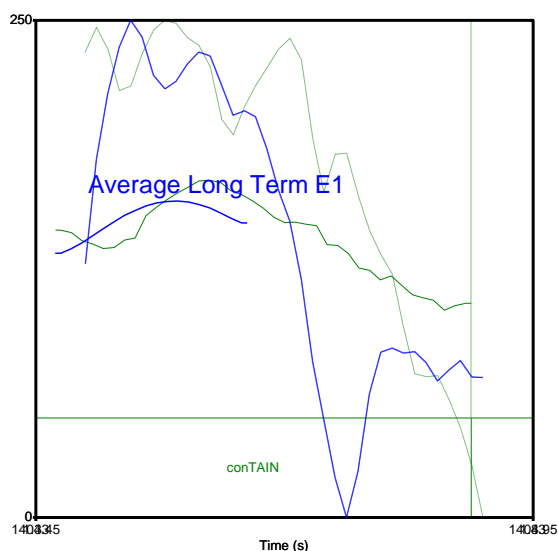


Figure 17 superposition comparative de courbes à l'aide de PraatWindows

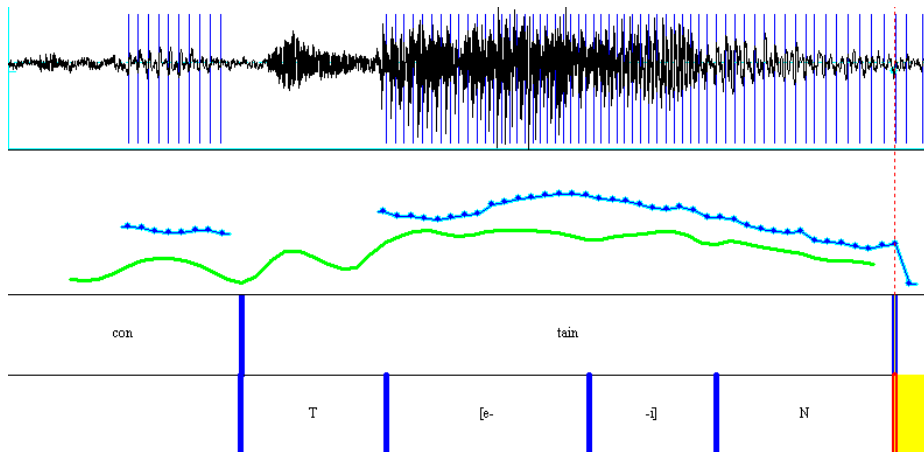
1 Courbe pointillée claire: which has to be there to contain (43, E1) *contain* en emphase
2 Courbe pointillée foncée: → Motif médian pour les voyelles longues en focus pour le locuteur E1

4.2.1.4 L'exploitation des représentations du signal sonore numérisé fournies par Praat

J'ai étalonné la fréquence fondamentale de 0 à 250 Hz pour les voix d'homme, et de 0 à 500 Hz pour celles de femmes, inséré le pic d'intensité qui semble être un bon centre de gravité de l'enveloppe du son. Bien sûr, le timbre et la hauteur de fréquence moyenne sont des paramètres perceptibles et qui sont porteurs d'information, mais, l'hypothèse est que l'étude des paramètres de base (durée, fréquence, intensité) suffit à démontrer qu'il y a une emphase caractéristique du type de fonction prosodie –sens qui nous intéresse. Cette étude n'a pas la prétention de délimiter ces caractéristiques de façon exhaustive.

4.2.1.5 Le son, sa délimitation par rapport à la syllabe

L'enveloppe d'un son est une courbe qui est formée de la jonction d'un ensemble de point d'échantillonnage de l'intensité, de l'énergie acoustique. L'option ici est de systématiquement considérer cette intensité, car son maximum, représente avec une très grande justesse le « centre », de la syllabe. En effet la machine phonatoire a une inertie qui fait qu'on parvient et qu'on quitte ce maximum d'intensité assez progressivement. Aussi, lorsqu'une syllabe a son débit ralenti pour cause d'emphase, ce maximum se déplacera avant le point médian de la syllabe ou après, et l'effet ne sera pas le même si le maximum de fréquence subit un transfert dans la même direction ou dans la direction inverse. Cette enveloppe a trois parties :



Attaque : augmentation progressive jusqu'au maintien, il s'agit de la première partie du segment correspondant à la première partie de la diphtongue [ei].

La tenue (sustain) : Ici composée des deux pics de la diphtongue. Cette partie commence après la diminution du gradient d'intensité (dérivée secondaire négative) appelée déclin.

La chute correspond à la baisse d'intensité, ou l'effort articulatoire n'est plus soutenu, ou une impulsion pour le son suivant intervient.

Dans l'exemple, le son voisé est composé de deux **mores** qui correspondent aux deux sous-unités de la diphtongue que les deux crêtes de la courbe d'intensité sous Praat Windows détachent clairement (contours vert olive) :

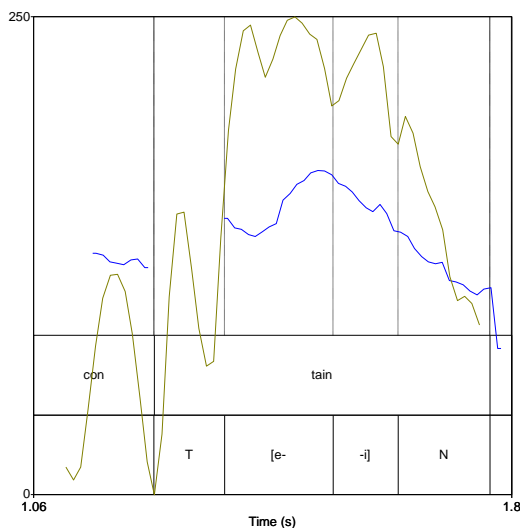


Figure 19 Contours prosodiques d'une diphtongue

4.2.2 Enoncé, prosodie et représentations : Les différentes écoles

Introduction : Qu'est-ce que la prosodie ?

On considérera pour cette étude que la prosodie est la composante de la linguistique qui s'intéresse à tout ce qui est sonore dans l'énoncé, et qui dépasse l'unité du phonème. C'est a priori une partie de l'information qui peut être reproduite, enregistrée, donc qui existe dans le temps. Elle est prévisible aussi, à un certain degré, et des amorces de grammaire intonatives se constituent. Ces grammaires intonatives, comme pour les grammaires syntaxiques, partent du postulat que des locuteurs d'une même culture auront tendance à dire le même énoncé simple avec une intonation similaire. Elle est aussi tributaire de la situation d'énonciation, informationnelle, de la syntaxe, du langage corporel du locuteur et des allocutaires, de leur constitution musculaire laryngienne et respiratoire (Piot 2002 :265). Ce qui fait qu'elle fait sens en étant la trace de surface d'émotions et d'attitudes (Ibid) qui sont reçues comme information en tant que telles tout en rendant possible la réalisation de l'information véhiculée par l'énoncé, en l'ancrant dans une situation énonciative.

Olivier Piot (Ibid) reprend les théories de Scherer, qui démontre que les émotions codées au travers de la prosodie sont décodables par les allocutaires avec une remarquable fiabilité. Le développement qui suit nous sera précieux dans l'analyse des contours prosodiques obtenus pour les métaphores vives. Notons que la prosodie est non seulement signifiante, mais qu'elle l'est aussi de façon structurée. Notre hypothèse est que dans les deux langues, la prosodie des énoncés métaphoriques est la trace de surface d'une attitude (d'une émotion) et d'une modalité qui sont deux composantes de l'acte de métaphorisation.

La prosodie s'attache aux accents, au rythme et à la mélodie. Elle a trois fonctions, une **fonction phrastique** (elle donne corps à la phrase dans son sens français et anglais—au syntagme), une **fonction émotive**, et une **fonction modale** (c'est grâce à celle-ci qu'un énoncé assertif sur le plan de la syntaxe devient une question en français). Assertion et questionnement, cette dualité fait écho au fait que, par rapport à la catachrèse, la métaphore vive est après tout une forme de méta-question, de questionnement sur l'énoncé lui-même qui présente un certain couplage syntaxique inédit, un questionnement sur sa lisibilité, sa compréhension par les allocutaires. Cela est illustré dans le corpus par certaines métaphores vives où l'intonation montante de la tête de métaphore ressemble étrangement à une question.

La prosodie : Une forme discontinue constituée de l'adjonction de formes discrètes, ou une forme constituée de formes superposables ?

On peut considérer comme Hi-Yon Yoo (2003) qui reprend les termes de Rossi (1981) que la forme prosodique est : « une forme discontinue, constituée d'unités discrètes, coextensives au phonème et commutables en un même point de la chaîne [...] s'organisant pour former des contours ou syntagmes intonatifs dont le domaine est la phrase et ses constituants ».

Cette théorie est reprise par Mertens (Mertens 1987) dans sa thèse où il identifie les intonèmes de base du français. Cette forme, si elle peut être considérée comme discontinue, comporte néanmoins des unités qui présentent, et ce à la lueur des derniers travaux de Ching X. Xu et Yi Xu (2005), une propriété primordiale dans le cadre de la présente étude : les unités sont superposables (Ibid :27)²⁸

Les *métaphores* sont aussi *focus*, leur forme de surface doit donc intégrer les deux manifestations de surface correspondant à la métaphore vive (un type d'emphase) et au *focus* dont les caractéristiques sont détaillées dans ce chapitre.

²⁸ 'These conventional theories view focus as realized in alternation with other f0-controlling functions. Our data analyses demonstrate, in contrast, that focus is realized in parallel with other f0-controlling functions.' (Piot 2002:27)

Qui plus est, les accents correspondant aux *focus* ont une répercussion sur les syllabes voisines à droite en anglais (Ibid). Xu réfute donc la représentation de la forme prosodique comme un fil électrique dont les poteaux seraient les accents entre lesquels le fil serait ballant, inactif. Il démontre que sans aucune impulsion prosodique il existe un niveau de tonalité neutre, auquel vient se superposer l'effet de focus. Un de ses arguments est que cet effet a des répercussions sur les syllabes voisines.

Cette théorie est bien illustrée par la thèse d'Olivier Piot, qui montre que tout accent prosodique est, en simplifiant au maximum, le résultat de deux composantes, la maturité, et le tonus. La **maturité** est déterminée par l'évaluation que fait le locuteur d'une probabilité : celle que le message soit vrai (ou appréhensible) pour l'allocutaire d'après le locuteur, pour l'allocutaire selon ses propres croyances (ses connaissances du monde), pour le locuteur, pour le locuteur selon l'allocutaire²⁹. Cette maturité a une incidence sur la fréquence fondamentale et le débit. Elle explique par exemple les montées en fréquence lors de paroles adressées aux enfants qui indiqueraient une évaluation par le locuteur d'une faible maturité chez ceux-ci à appréhender le message selon leur connaissance du monde, d'où une cible haute.

Le **tonus** est directement lié à un surplus d'activité musculaire, et non contrôlable par la volonté. A cette activité tonique, liée à la résolution d'un problème et déjà constatée par Darwin, on peut faire correspondre une grandeur T dans le domaine des représentations du locuteur. L'interaction de ces deux dimensions va faire varier intensité, fréquence et débit dans un schéma tridimensionnel.

Autre facteur important, l'hypothèse que la forme prosodique n'est pas une suite d'intonèmes se succédant linéairement dans le temps, mais que plusieurs intonèmes peuvent se superposer, co-occourir paraît primordiale :

These conventional theories view focus as realized in alternation with other f0-controlling functions. Our data analyses demonstrate, in contrast, that focus is realized in parallel with other f0-controlling functions (Xu 2005:27).

Cette théorie établit que la forme prosodique n'est pas une suite d'intonèmes qui seraient à la prosodie ce que le phonème est à la phonologie, c'est-à-dire une combinaison des trois paramètres prosodiques : intensité, fréquence fondamentale et débit correspondant à une motivation et une seule (attitude, positionnement au niveau de la structure informationnelle, accent lexical). La forme prosodique serait donc davantage un fondu-enchaîné, et quelquefois une superposition de différentes fonctions de contrôle des trois facteurs, fréquence, intensité et débit, qu'une concaténation d'intonèmes. C'est pourquoi après avoir tenté de démontrer que les métaphores vives sont de l'ordre du *focus*, l'analyse s'attachera à quantifier et à qualifier les déviations des paramètres prosodiques observées pour les métaphores vives par rapport au schéma prosodique des focus non métaphoriques.

Cette analyse apportera un éclairage sur les deux théories :

Les focus sont réalisés en alternance avec les autres fonctions influençant la f0

Les focus sont réalisés en parallèle avec d'autres fonctions influençant la f0 (dont la métaphorisation)

²⁹ On a donc a priori quatre domaines d'évaluations de Ma entre un locuteur L et un allocutaire A: L(A), L(L), A(A), A(L). Cependant nous nous attacherons à décrire des processus intervenant chez L, or nous avons évoqué l'impossibilité pour L n'avoir directement accès aux représentations de A. Mais L peut par contre se faire une représentation des représentations de A, et nous aurons donc à prendre en compte le "monde" L(A()), d'où les quatre "domaines d'évaluations" L(A), L(L), L(A(A)), et L(A(L)) (Ibid 255).

4.2.3 La prosodie et la théorie de l'information

Il est aussi important de définir la prosodie non seulement comme l'ensemble de tous les phénomènes sonores dans la parole qui dépassent le niveau du phonème, mais en terme de ce qui est prévisible ou non, ce qui fait la jonction entre la prosodie et la théorie de l'information vue plus haut.

Les informations contenues dans le signal sonore peuvent donc être binaires et directement quantifiables. Au niveau du phonème, cette information permet de répondre par oui ou par non à la question « s'agit-il du phonème [x] ? ». Elle permet aussi au niveau de la phrase rythmique de faire la distinction entre deux éléments qui sont dans le même groupe rythmique et une frontière entre deux groupes rythmiques. De même ces « tons de frontière » permettent de signaler les incises.

La prosodie, dans ce sens, doit être la somme de ces informations de type binaire qui sont prévisibles par la concaténation des mots, et des informations nouvelles, acoustiques, par rapport à ce qui est directement prévisible en fonction du contexte lexical de l'énoncé. Conséquemment, on voit que la fréquence fondamentale f_0 (qui n'est qu'une sous-partie du signal sonore) véhicule beaucoup d'informations prosodiques qui n'étaient pas inscrites dans cette concaténation lexicale, mais peu d'informations sur le lexique (l'anglais, comme le français n'étant pas des langues tonales). Elle peut faire la distinction entre des consonnes sourdes ou voisées ([p] / [b]). Elle a donc une fonction démarcative et différentielle.

Or, la prosodie ne fait pas seulement intervenir la fréquence fondamentale f_0 . Greg Kochanski (2006), démontre que l'intensité véhicule davantage d'information sur les proéminences que f_0 . L'information prosodique comprend également les qualités acoustiques signifiantes de la voix : En français : *fluette, mielleuse, râpeuse, voilée, éthérée...* et en anglais : *gritty, raucous, hoarse, mumbled, sharp, round, whyning, whimpering...*

Il est apparu comme essentiel d'insérer, au-delà de la fréquence et de la durée (automatiquement présente, puisque le temps est l'axe sur lequel toutes les autres propriétés se visualisent), au moins une autre dimension. Cutler et al. (1997) nous offrent un tour d'horizon des autres propriétés acoustiques qui contribuent à la prosodie.

1/ **L'intensité** peut être un composant important de la prosodie. Elle est liée au tonus musculaire qui est un des moteurs de l'accentuation. Ce tonus comme il sera vu en détail, très bien étudié et formalisé dans l'étude d'Olivier Piot, conjointement à l'évaluation de la maturité des allocutaires et du locuteur lui-même, est à l'origine du réglage triphasique fréquence-intensité-durée.

2/ **La pente du spectre de la voix** : Elle semble être corrélée à la proéminence. Cette pente est associée au timbre de la voix. « Une pente spectrale faible, signe d'une fermeture efficace des cordes vocales, peut donner l'impression d'un plus grand effort vocal, et se marquer en accent linguistique ». Ce constat de J. Vaissière (Vaissière 2005 :8) fait écho aux conclusions de G. Kochanski (Kochanski 2005) qui conclut son étude des facteurs prosodiques influençant la proéminence à partir de sept dialectes d'Angleterre et d'Irlande. Il conclut que des variations de pente spectrale peuvent être produites lors de proéminences, mais pas obligatoirement.

3/ **Le degré de voisement** : Il est corrélé à la proéminence et il a été démontré que des consonnes normalement non voisées peuvent le devenir lorsqu'elles sont proéminentes.

En conclusions de ce tour d'horizon des facteurs acoustiques influençant la proéminence, on peut conclure avec G. Kochanski, qu'il est surprenant qu'un grand nombre d'articles traite de f_0 et non d'intensité, alors que les études menées par cet auteur laissent penser que l'intensité est beaucoup plus saillante, lors de proéminences, que f_0 . La simple observation des résultats obtenus dans le cadre de notre étude a conduit aux mêmes conclusions, et la fréquence et l'intensité sont prises en compte dans notre cas, leur position relative permettant de les contraster avec les prototypes focaux attestés dans la littérature.

Composants acoustiques et information : Canaux de communication

La parole a pour vocation de communiquer, il est donc intéressant, entre autre par souci de cohérence dans l'approche informationnelle choisie, de regarder chacun des canaux de communication qui correspondent à des propriétés prosodiques, et de voir quel rôle ils jouent. Chacune des composantes de la parole peut être considérée comme un canal de communication auquel on peut appliquer les règles mathématiques de l'information qui découlent de la Théorie de Shannon.

Cette théorie est applicable à la communication en tant qu'encodage par l'émetteur d'une série de variables discrètes (ou y étant assimilables par extrapolation) qui sont : le choix des mots, des paramètres phonologiques comme l'accent, la fréquence fondamentale, les cibles toniques, l'intensité, le timbre, le débit, etc.

Pour un canal de communication bien délimité (la fréquence fondamentale), la théorie de la communication quantifie les limites de ce que le récepteur peut comprendre. La communication de façon très schématique débute dans le cerveau par une série abstraite de valeurs (digits) puis est convertie en une série de commande motrices, par exemple la stratégie articulatoire (Piot 2002 : chap 6-1) mise en œuvre pour la production du message vocale. Elle se termine dans le cerveau du récepteur qui doit interpréter telle ou telle valeur.

La Théorie fournit certaines lois qui font que la communication d'un tel fouillis d'information est possible (Kochanski 2006) :

- chaque canal a un taux maximal de transmission
- tout canal de communication peut être décomposé en une série de canaux simples
- le signal perdu ne réapparaît pas, ce qui est reçu par le récepteur a effectivement été transmis par l'émetteur (l'information digitale ne s'auto-incrémente pas, contrairement à l'information analogique, le sens, qui peut échapper à l'émetteur comme au récepteur)
- la quantité d'information qu'un canal peut véhiculer est limitée par son composant le plus lent. (D'excellentes facultés auditives ne compenseront pas une méconnaissance des mots par exemple)

Il est possible, donc, de se concentrer sur un ou plusieurs de ces canaux et de le(s) traiter comme un canal de communication à part entière à partir du moment où les différents canaux sont considérés comme étant interdépendants.

→ On peut donc étudier l'intensité, la fréquence et la durée comme un canal triphasique, qui peut se décoder en sens, indépendamment des mots utilisés, en gardant à l'esprit que cette étude demeure quantitative. Pour le sens il faudra prendre en compte tout le signal. L'équation de Shannon sur la capacité maximale d'un canal est la suivante : $C = W \log_2 (1 + S/N)$

Où C = taux maximal de communication
 W = largeur de bande

N = variance du bruit

S = variance du signal

On obtient le nombre de *bits* qu'il est possible de communiquer par seconde ou par syllabe. S peut être compris comme la taille du signal, N comme la taille minimale de la déviation qui peut être interprétée (5 à 10ms pour la durée par exemple). Plus le signal (S) est grand par rapport au bruit (N (noise)), plus C est grand et plus on peut espérer véhiculer d'information.

Si il s'agit d'observer la fréquence **f0max** par syllabe et que l'on prend $S/N=16$ et $W=5$ (nombre de symboles possible par secondes, 5 syllabes/seconde)

Alors le nombre C (taux maximal de communication par seconde) est de :

$$C = 5 \log_2 (1+16) = 5 \cdot 5.117$$

C correspond à 25 bits par seconde, ou 5 bits par syllabes, ou encore 32 (2^5) différents contours f0max différentiables pour chaque syllabe. Cela paraît concevable, car si seule la fréquence fondamentale faisait sens dans la prosodie, alors tout porterait à croire que trente deux différentes façons d'interpréter une syllabe ne laissent pas de place à une intonation qui serait reconnaissable, entre autre, comme étant spécifique de l'innovation lexicale ou de la métaphore vive. Mais l'intensité, le timbre, le débit étant aussi véhicules de sens, les différents formats prosodiques différentiables sont décuplés. D'autant plus que le « sens » d'un schéma prosodique est dépendant de celui des syllabes voisines, notamment toute prééminence n'a de sens que par rapport aux syllabes précédentes.

Limites de l'application de la théorie de l'information à la communication orale

L'idée de bloc d'encodage

Certaines distinctions binaires ne nécessitent pas un bit entier si une des deux probabilités est beaucoup plus grande. Dans ce cas, comme dans celui de la prééminence prosodique, on pourrait penser qu'un ensemble de syllabes non accentuées pourraient être lues comme des blocs, ce qui économiserait des bits. Seulement la communication orale se fait en temps réel, et cela n'est pas possible.

La redondance dans le codage de la langue

Beaucoup d'informations véhiculées sont redondantes, par exemple, tout simplement les répétitions. Elles ont le pour rôle de neutraliser le bruit, c'est-à-dire les déperditions de tous genres. Le questionnement est un grand classique de la redondance. En effet, une structure syntaxique interrogative accompagnée d'une intonation montante, et d'un langage corporel adéquat (ouverture des yeux, avancement du corps vers l'allocutaire) semble a priori être la manifestation d'une grande redondance, d'un gâchis d'information. Cependant, lorsque l'on regarde les correspondances sens-prosodie examinées par Olivier Piot (Piot 2002 :chapt6-1), il apparaît que la montée de fréquence sur la fin des termes sur lesquels portent le questionnement peut aussi signifier l'hésitation, l'exclamation et, comme nous tenterons de le démontrer, l'innovation lexicale qui pourrait correspondre à plusieurs «fonctions» prosodiques. Ce phénomène est la polysémie intonative. Elle se vérifie par superposition de spectrographes. Y a-t-il polysémie prosodique ? La question est plus délicate, dans le sens où la prosodie rallie toutes les composantes du signal phonique et que celles-ci n'ont pas encore été explorées de façon satisfaisante.

Partage d'unités d'information (slot) par plusieurs caractéristiques de la phrase

Là encore, certaines caractéristiques de la phrase pourraient être encodées en utilisant moins de 1 bit, si certaines montées fréquentielles ont le même rôle au niveau de l'encodage que le marquage de la forme interrogative. Pour que cela fonctionne, il faudrait qu'un locuteur n'ait jamais besoin de faire les deux distinctions en même temps. Donc si une caractéristique est véhiculée par une montée finale, elle peut occuper le même emplacement que la distinction Assertion/Question. D'autant plus que la syntaxe peut coder au préalable cette distinction A/Q qui est souvent redondante dans la phrase (en anglais du moins : *Are you following me ?*). De même que si la proéminence prosodique peut être signalée avant le mot sur lequel elle porte, cet emplacement (au niveau de la prosodie) peut être laissé libre pour une autre information (Ibid).

Conclusion sur l'information binaire véhiculée par les différents canaux linguistiques

On peut approximer que chaque caractéristique linguistique (mode, morphologie, proéminence...) correspond à un bit d'information, si l'on considère que les informations redondantes neutralisent les gains de bits dus au fait que les emplacements peuvent être recyclés. C'est ce que conclut Greg Kochanski lors de son étude dans laquelle il démontre que la fréquence fondamentale n'est pas la seule caractéristique déterminante dans les contours prosodiques (Ibid). Chaque bit dans la capacité de communication correspond à une caractéristique linguistique. Les caractéristiques linguistiques binaires dans la ligne de mire de notre étude phonologique des métaphores seraient :

- le mot est une tête de métaphore vive (Valeur 1)
- Il n'est pas une métaphore vive (valeur 0).

Le bit code si la syllabe accentuée dans la tête de métaphore répond aux critères prosodiques qui sont définis ci-dessous (valeur 1) ou non (valeur 0).

On peut évaluer le nombre de bits associé à chaque composante prosodique. Les valeurs sont de quelques bits par syllabes pour la **fréquence**, l'**intensité**, la **durée**, le volume étant corrélé à la durée et à l'intensité. Pour celui-ci, on évalue à 3.5bits son encodage, ce qui revient à dire que l'on fait la distinction entre 8 volumes différents. Sa valeur en bits est au moins égale à celle de la fréquence f_0 , notamment dans la perception des proéminences (cf Kochanski 2006).

Il apparaît donc, dans l'étude de la réalisation et de l'encodage de l'emphase métaphorique, comme indispensable de prendre en compte au moins la fréquence et l'intensité (et la durée, mais celle-ci est corrélée aux deux premières).

4.2.4 L'accentuation dans l'intonation : indicateur syntaxique ou sémantico-pragmatique ?

Les métaphores vives sont marquées prosodiquement, elles sont « accentuées » :

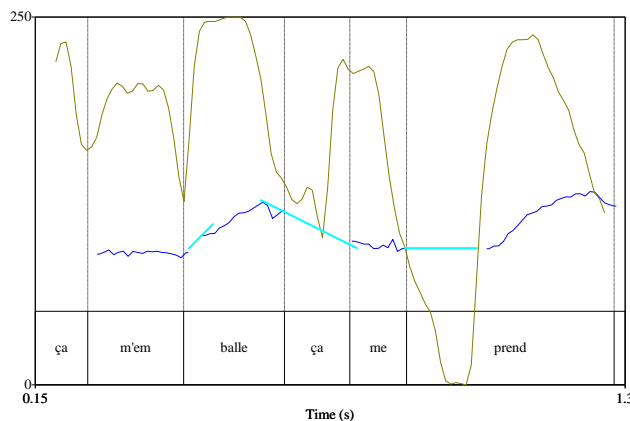


Figure 20 « ouais c'est ça euh des gens comme ça ça m'emballe ça me prend ou Ravel j'ai entendu des trucs pas possibles » 134, F4, (I → courbe supérieure (foncé), f0 → courbe inférieure, alternée)

Ici sur un exemple de métaphores à vivacité modérée, on remarque deux pics d'intensité pour deux syllabes qui sont les dernières syllabes à timbre plein des termes métaphoriques. Les deux pics de fréquence fondamentale sont interrompus car elles sont uniquement indiquées dans les segments qui correspondent aux formants enregistrés. Il s'agit de délimiter la nomenclature terminologique qui va être utilisée pour la description des schémas qui se dégagent des données.

Il serait utile, par souci de cohérence et de clarification, que cette nomenclature soit identique pour les deux langues considérées. Si les mécanismes d'accentuation sont différents, les paramètres physiques, les canaux de communication de la prosodie, sont les mêmes. Le phénomène d'accentuation est présent dans toutes les langues même s'il ne véhicule pas dans toutes les mêmes informations.

Kochanski (Ibid) dresse une liste presque exhaustive des informations quantifiables (en se calant sur f0) véhiculées par la présence d'accent. Ce tableau est un développement des catégories établies par Troubetzkoy (1949), et J. Vaissière (2001).

Type de fonction	Nb de bits	Utilité pour l'analyse des métaphores	Langue
Elle peut marquer la distinction Interrogative/affirmative	(1 bit par phrase)	Oui	Fr/ Ang
Elle peut marquer la proéminence de certains mots	(1 bit par mot)	Oui	Fr/Ang
Elle peut marquer le début et la fin d'une phrase, d'une phrase rythmique (qui correspond à un cluster de mots organisés autour d'un accent)	(1 bit par phrase, phrase rythmique et mot)	Oui	Fr
Elle peut signaler le focus dans une phrase	(1 bit par phrase)	Oui	surtout en anglais Fr/ang
Elle peut réguler les échanges dans les dialogues, c'est-à-dire signaler « je garde la parole, je demande la parole, je donne la parole aux autres »	(1 bit par phrase)		
Elle peut exprimer toute une variété d' émotions , (cf Morlec 2001)	Variable scalaire	Oui	Fr/ ang
Elle peut faire la distinction entre information connue et nouvelle (focus/topic)	(1 bit)	Oui	
Elle peut aussi établir la distinction entre des paires minimales			

Elle porte en elle une gamme 1 bit/ information
d'informations sur le locuteur, son **sexe** l'âge,
l'origine **dialectale/géographique** entre autre.

Fr/ang

Tableau 27 Les différentes fonctions de l'accentuation

Ce qui paraît primordial dans ce tour d'horizon des différents rôles de la fréquence fondamentale et de l'accentuation est que les informations fournies par cette accentuation peuvent être assimilées à des variables binaires sauf une: l'expression d'émotions. Cette dernière est plutôt de type sémantico-pragmatique.

Accentuation et intonation

La prosodie s'attache donc à des études fines de constituants qu'elle délimite syntaxiquement, en particulier pour ce qui concerne l'étude de l'accentuation : par exemple l'accentuation terminale en français (sur la dernière syllabe). Elle illustre aussi des relations avec les autres termes mitoyens de l'énoncé, il s'agit dans ce cas de l'intonation. L'intonation est la concaténation de l'accentuation, l'articulation des différents accents de l'énoncé. On s'attachera plutôt à l'accentuation, tout en observant le contexte intonatif.

Conclusion sur le rôle de la prosodie dans l'information

On peut distinguer deux écoles quant au degré de dépendance de la prosodie et de la syntaxe (Yoo 2003), avec un camp qui considérerait que la prosodie éclaire exclusivement la structure énonciative, la façon dont l'information est livrée (Bolinger, 1989 et Rossi, 1999), et l'autre camp, héritier de la grammaire transformationnelle, qui interpréterait la phonologie et la sémantique comme dérivant de la syntaxe. Di Cristo (1981) considère que la structure prosodique dérive de la syntaxe et permet de hiérarchiser les constituants syntaxiques. Un modèle est conçu où les frontières prosodiques sont directement dérivées des frontières syntaxiques déterminées par Chomsky et Halle (1968). Trois frontières prosodiques (Yoo 2003) sont différenciées :

La frontière prosodique terminale : Baisse de fréquence fondamentale au plus bas niveau, notée : /./

La frontière prosodique non terminale majeure : Montée de f0 à la fin du groupe, rupture d'intensité, ralentissement de débit, pause probable, notée : / ,I/

La frontière prosodique non terminale mineure : Rupture tonale, rupture d'intensité à droite, absence de pause, elle est notée : / ,A/

L'intonation hiérarchise donc les constituants syntaxiques, et évite des ambiguïtés structurales. Dans les années 80, Reinhart voit des règles phonologiques motivées par des relations syntaxiques comme la c-commande. Cela dans l'optique des générativistes et de Chomsky qui voyait en la prosodie un reflet de la syntaxe, ce qui n'était pas antagoniste avec la théorie d'une grammaire universelle innée, dont la connaissance devait permettre de prédire tous les énoncés grammaticalement corrects possibles.

Plus récemment, les positions sont devenues beaucoup moins unilatérales, et hiérarchisent moins les différents niveaux de la linguistique. Dans les années 80, la prosodie s'émancipe, et trouve une place d'égale importance avec la syntaxe. Selkirk (1984, 1986) installe un autre niveau de représentation : les structures-p, indépendantes des structures-s (syntaxiques). La structure-p n'est plus une simple image phonologique de la structure-s, comme c'était le cas pour les générativistes.

La prosodie est donc congruente à plusieurs niveaux linguistiques. La phonologie bien sûr, la morphologie, la syntaxe, la structure énonciative, discursive et informationnelle, la sémantique. Et ce dernier niveau est particulièrement probant dans le cadre de cette étude, car la métaphore est purement sémantique. Elle n'est pas liée à une forme particulière ou une position syntaxique préférentielle. Dans le cadre de cette étude, qui n'est pas spécifiquement une étude prosodique mais qui tente d'utiliser la prosodie pour les informations qu'elle fournit sur la valeur informationnelle des métaphores vives à l'oral, et les émotions et attitudes qu'elle véhicule conjointement à ces emplois, il est important de trier le type de signaux prosodiques qui vont être utilisés à cet effet. Dans ce but, il est nécessaire de faire un bref tour d'horizon des notations utilisées pour la prosodie de l'anglais et du français, de façon à cibler l'observation en recourant à des notations transposables d'une langue à l'autre.

Rôle dans l'étude

Pour cette étude, il faut donc délimiter au sein de l'accentuation ce qui représente des choix binaires (accent de type focus, fin de groupe rythmique) et ce qui rentre dans la catégorie des émotions et attitudes, et doit être défini par rapport aux classifications déjà existantes. En résumé, et pour mieux cibler l'analyse prosodique des énoncés sélectionnés, le continuum prosodique (Morlec, 2001) a la capacité de véhiculer plusieurs fonctions en parallèle. Il faut donc faire un état des lieux des fonctions qui seront potentiellement véhiculées parallèlement au signal de la présence d'une métaphore vive dans un énoncé oral, de façon à cerner ce qui résulte exclusivement de la présence d'une opération de métaphorisation.

Les fonctions de l'intonation retenues pour cette étude sont celles dont le lien à l'organisation informationnelle est démontrable. En effet, l'intonation d'un énoncé peut être utilisée pour désambiguïser sa syntaxe et son organisation informationnelle. Elle est partiellement déterminée par la syntaxe associée à l'énoncé et elle véhicule des informations sémantiques et pragmatiques. Notamment *l'ancrage du contour indique l'articulation topique/focus de l'énoncé*.

Cette présence est l'hypothèse de départ qu'on tentera de démontrer. Cet état des lieux couvrira les différentes approches, écoles et notations des accents de prééminence dans les deux langues, et les choix opérés pour cette étude.

4.2.5 Ecoles et notations - Première partie : l'intonation de l'anglais

Introduction

Ce rapide regard sur les notations et les différents modèles de représentation de la prosodie pour l'anglais s'organise selon deux axes. Le premier est donné par le sujet central de l'étude : les métaphores à l'oral. L'exposé se concentre sur les notions qui seront utiles dans la description des schémas prosodiques accompagnant les métaphores. Le deuxième axe est l'aspect contrastif de l'étude. En effet il faut que ressortent de l'inventaire des modèles prosodiques dans les deux langues un modèle commun autorisant la comparaison de données selon des critères identiques.

4.2.5.1 Pierrehumbert et la théorie autosegmentale métrique

Les notations et le modèle de Pierrehumbert (1980) sont centraux non seulement pour l'anglais, mais au-delà, ils ont initié une mutation profonde dans l'étude de la prosodie des langues. Cette approche est devenue une référence. Cette révolution semble avoir deux assises : le concept d'une ligne tonale de base par rapport à laquelle l'intonation va monter ou descendre, et celui de contours intonatifs qui correspondent aux syllabes. Elle décrit l'anglais au moyen d'une ligne tonale, appliquant les descriptions des langues tonales à une langue non tonale.

Les contours sont vus comme une suite de tons H ("high", niveau de ton plus haut) et L ("low", ton plus bas) ou de combinaisons de ces deux tons. Ces tons sont associés à certaines syllabes d'un énoncé (Pierrehumbert 1990 :).

Les contours intonatifs oscillent entre une ligne haute, le *plateau* qui correspond à la réalisation, ou la trace de la volonté de réalisation des tons H, et une ligne *de base*, réalisation des tons L. Dans le cadre de la présente étude, il est intéressant que Pierrehumbert introduise un paramètre de "proéminence" indiquant la réalisation phonétique effective des tons H. '1' est la valeur proéminente moyenne ou normale pour un locuteur donné. Le palier et la ligne de base déclinent naturellement avec la réalisation de la phrase. Il s'agit de la "ligne de déclinaison".

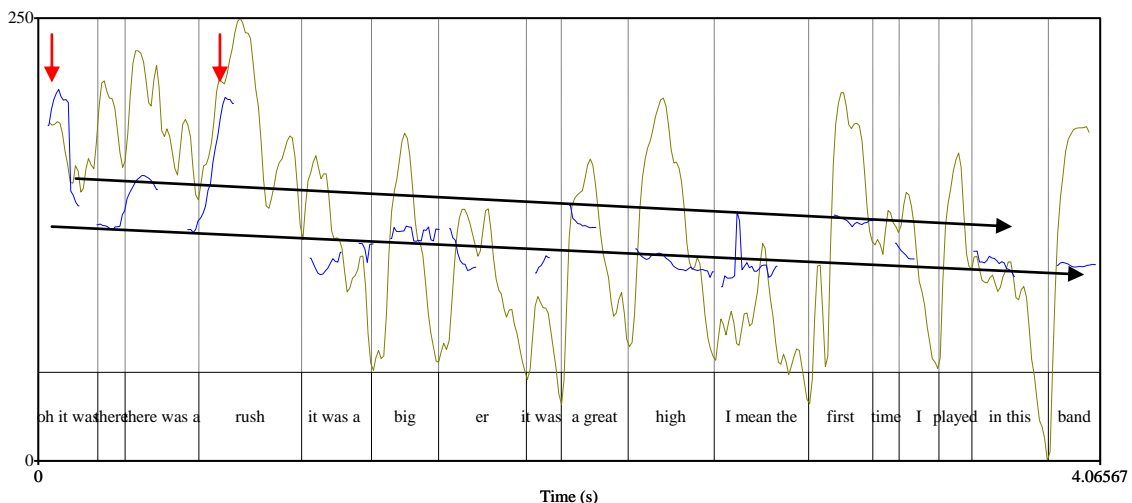


Figure 20 Ligne de base, palier, et emphases, un exemple d'*intonational phrase* (phrase rythmique)

Le plateau et la ligne de base sont parallèles dans cet exemple de phrase rythmique, seuls émergent deux pics intonatifs correspondant à 'oh' qui est une exclamation, et 'rush' qui est une métaphore moyennement vive dans le cadre du discours sur la musique. Ces deux pics ont une proéminence nettement supérieure à 1. La déclivité des lignes de base et du palier doivent obligatoirement être réinitialisées comme lors d'une longue question l'intonation ne peut monter sur un nombre illimité de mots et doit redescendre afin de pouvoir remonter à nouveau. Ces failles où la déclivité retrouve une réserve d'altitude sont les changements de « topic » au sens général, ou changement d'énoncé si l'on considère que l'énoncé est l'unité supérieure au groupe rythmique.

En anglais l'accentuation d'une syllabe correspond à une augmentation de la durée et de l'intensité (très visible pour *rush* dans l'exemple ci-dessus) et à un motif tonal parmi toutes les possibilités de combinaison détaillées ci-dessous. Ces augmentations sont visibles par rapport aux syllabes précédentes et les syllabes proches à droite sont également réduites en durée et

intensité, leurs cibles acoustiques ne pouvant pas être atteintes dans le temps qui leur est imparti. Ce phénomène est connu sous le nom de *downstep*. La syllabe accentuée peut prendre, avec sa durée beaucoup plus grande, six contours différents.

Pitch accent, phrase tone, boundary tone - Accent tonique, ton de phrase et ton de frontière

D'après le modèle de Pierrehumbert il y a deux niveaux dans la phrase, l'*intonational phrase* qui comprend un certain nombre d'*intermediate phrases*.

L'*intonational phrase* se termine par deux tons, un ton de phrase et un ton de frontière. Le ton de frontière (H% ou L%) s'applique seulement à la syllabe finale, le ton de phrase s'applique à partir de la dernière syllabe accentuée jusqu'à la fin de la phrase. Les accents qui ne sont pas des accents de frontière sont composés d'une combinaison de L, H, et * qui marque le ton réalisé au niveau de la syllabe accentuée (soit H, soit L). Dans l'exemple ci-dessus, on remarque plusieurs des combinaisons possibles de L, H, L* et H*, les H* et L* représentent des réalisations tonales qui sont alignées avec la syllabe accentuées, les H et L représentent des valeurs tonales qui coïncident avec la cible pour la syllabe accentuée considérée :

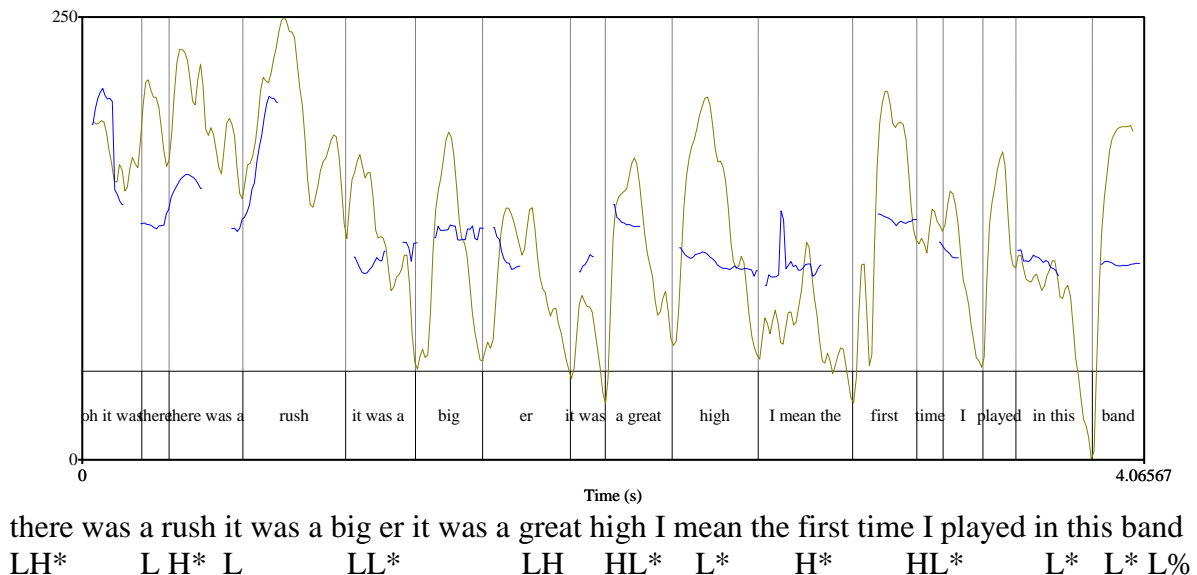


Figure 21 Les différents types de réalisation tonales en anglais

Chez Pierrehumbert, les lignes de l'énoncé et celles des motifs accentuels se font en indiquant l'alignement entre les syllabes accentuées et les symboles des motifs accentuels au-dessous.

Il est à remarquer qu'à l'oral spontané (« spontané » signifie dans le cadre de cette étude un énoncé oral non préparé, non lu, et ne correspond aucunement à une caractérisation de la disposition du locuteur à parler, ce qui demeurera un mystère, malgré quelques éclairages sur sa production métaphorique), on a peu de tons de frontière. Il semble y avoir peu d'unités supérieures à la phrase rythmique qui soient clairement reconnaissables comme telles. Néanmoins on en repère ici certaines, conclusives et généralement suivies de pauses :

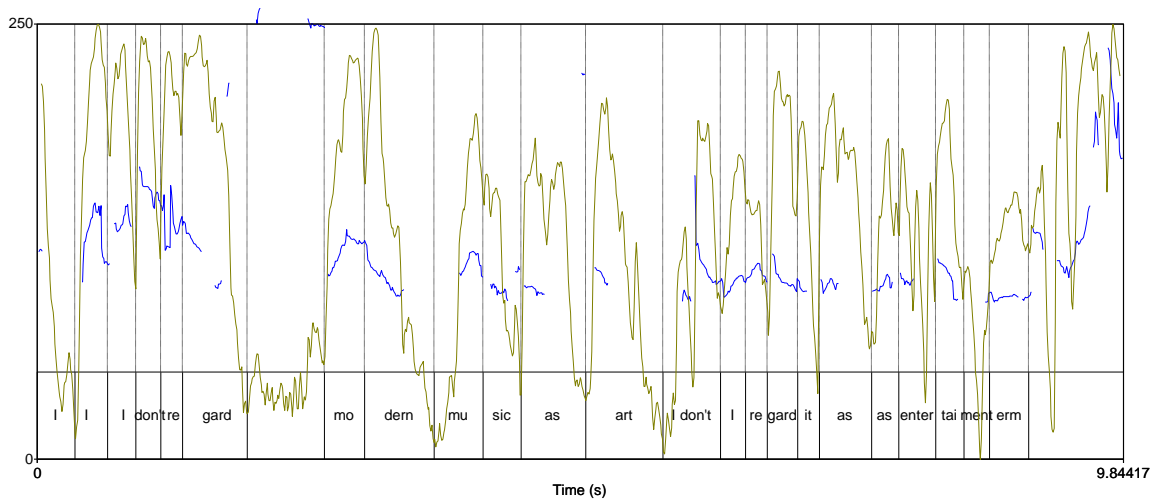


Figure 22 'I I don't regard modern music as art I don't I regard it as entertainment er'

Les deux fin de phrase rythmiques '*...as art*' et '*...as entertainment*' sont nettement contrastées, la première étant allongée et figurant un motif H*L, la deuxième, aussi allongée, mais suivant un motif accentuel H*LL%.

Les deux portions d'énoncé ci-dessus sont clairement l'illustration que tout n'est pas si simple. Le ton de phrase s'étire jusqu'à la syllabe finale où le ton de frontière est réalisé. Seulement dans l'exemple utilisé, ce ton de frontière correspond aussi à l'amorce d'un marqueur de discours '*er*' qui représente un bruit pour le signal. Ce sera souvent le cas à l'oral où peu de phrases rythmiques s'arrêtent brusquement, que ce soit en anglais avec les *er* et *erm* ou en français avec les *euh*. L'*intermediate phrase* contient X syllabes accentuées qui peuvent avoir six contours différents : L*, H*, L+H*, L*+H, H*+L, H+L*. Les tons LH correspondent à un passage visible du niveau de base au palier alors que les tons HL* partent du palier et redescendent à un niveau intermédiaire qui suit un gradient négatif : c'est le phénomène de *downstep*.

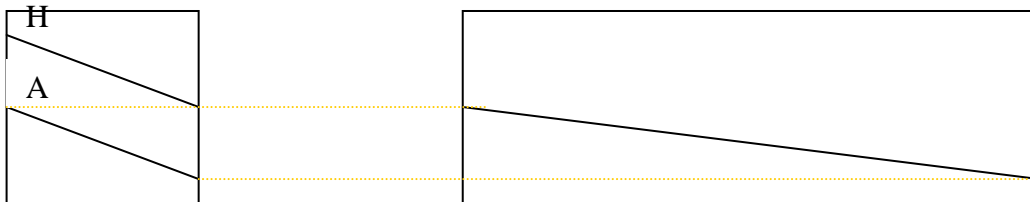
Les combinaisons possibles entre accents toniques et accent de fin de phrase sont d'après cette théorie au nombre de : 4 (tons de frontière) x 6 (pitch accent/accent tonique) = 24.

Modélisation de la réalisation des contours

C'est à partir de la ligne de base que les différentes modélisations se construisent. Les valeurs pour le départ et la fin de l'énoncé sont censées être constantes pour un locuteur donné, ce qui signifie que le gradient de la pente de la ligne de base est inversement proportionnel à la longueur de l'énoncé :

Enoncé A

Enoncé B



Le plateau est situé à une certaine fraction de la hauteur de la ligne de base, fraction supérieure à 1, sur le dessin, cette fraction $p = H/A$ est appelée proéminence par Pierrehumbert.

Premières conclusions sur le modèle initialisé par Pierrehumbert

Dans le but d'ancrer cet exposé dans la problématique de cette étude, il est important de revenir sur les deux axes qui avaient été définis dans le modèle de Pierrehumbert.

Le premier était que l'intonation oscillait entre une ligne tonale de base (ton L) et un palier qui correspond aux tons H. Cela bien sûr avec toutes les modulations décrites ci-dessus : la ligne de déclinaison, le « downstep », le « upstep » (démarrage d'une nouvelle unité rythmique), les emphases qui correspondent à de fortes proéminences. Il s'agira donc de vérifier si les emphases, ou déviations observées dans la réalisation de métaphores vives sont implémentées en anglais sur la syllabe accentuée lexicalement, et si la cible tonale propre à ces schéma est effectivement réalisée lors des contours de la syllabe, ou s'étend à gauche et/ou à droite de cette syllabe.

Le second axe était la correspondance entre syllabes et contours intonatifs. Il faudra faire la différence, quand il s'agira de repérer les contours potentiellement caractéristiques des métaphores vives, entre l'association de tons liés au découpage segmental de l'énoncé, ce qui revient à dire que tel ton est ancré temporellement dans telle durée syllabique, et l'alignement qui est une distance phonétique variable, indépendante de l'unité rythmique ou même du discours. Toute étude du type de celle qui est proposée ici, même si elle n'est qu'un instrument de dépistage, doit à la fois observer les phénomènes au niveau des termes sélectionnés, mais aussi les mettre en perspective avec des contours moyens de façon à pouvoir comparer ceux-ci, chez un même locuteurs (emphase normale/emphase métaphorique), entre les différents locuteurs, et dans ce cadre précis entre les différentes variantes des deux langues considérées.

Autres informations du modèle de Pierrehumbert

Puisque les contours intonatifs des têtes de métaphore présentent, au premier abord, des contours qui montent en fréquence jusqu'à un pic qui s'étire dans la durée syllabique, certains points semblent importants dans le cadre de tout ce qui pourrait se produire conjointement à une *proéminence métaphorique*.

Le H% initial

Il pourrait créer du bruit dans les résultats, des interférences dans des comparaisons entre proéminences métaphoriques qui n'auraient pas lieu d'être puisque certains termes seraient ou non affectés par un ton de frontière. En effet, certains emplois métaphoriques se produisent sous forme de mots uniques, qui sont donc à la fois début et fin de phrase rythmique :

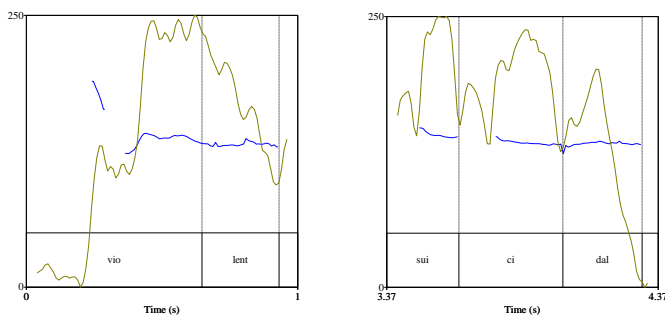


Figure 23 contours de mots isolés dans le corpus

Enquêteur : *how would you describe his voice in this particular blues*
 Locuteur F1: *violent depressive suicidal*

Le terme « violent » est le premier d'une énumération sans aucune structure syntaxique, on note un H% initial (la trace de très haute fréquence semble être un bruit dû au [v], qui se prolonge en H*, et cela de façon identique dans les contours de *suicidal*. Cependant, d'après les résultats de Xu obtenus à partir de l'anglais américain, ces hauts contours de début de syllabe peuvent être compris comme partie intégrante des contours de focus où les accents lexicaux se trouvent « amplifiés »:

« Detailed f_0 analyses reveal that a narrow focus is realized by expanding the pitch range of the on-focus stressed syllables, suppressing the pitch range of postfocus syllables, and leaving the pitch range of prefocus syllables largely intact. Focus is not found, however, to determine the presence or absence of f_0 peaks » (Xu 2005:1)

Mais il n'y a pas de focus hors énoncé, et il serait malhonnête de comparer ces schémas prosodiques avec ceux d'autres focus insérés dans une structure informationnelle. Les réalisations de métaphores vives semblent souvent être précédées d'une pause. Il sera donc intéressant de voir si à la suite de cette pause le motif phonologique correspond à un redémarrage de l'unité rythmique.

Le L*HH% final

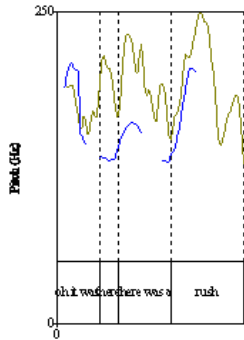
Les exemples de ce motif trouvés dans le corpus de Pierrehumbert (1980) correspondent à des interrogations. Il faudra prendre en compte la potentialité de présence de ce ton de frontière dans les phrases interrogatives, car il correspond à une élévation vers une cible tonale jusqu'à la fin des contours de la phrase intonative, ce qui est aussi le cas de certaines métaphores vives en fin de phrase rythmique. Il s'agit d'établir la différence entre les contours interrogatifs et ceux qui présentent une métaphore vive à gauche dans la phrase rythmique.

La suite L*H*

Les suites L*H*LL%, L* L*H*LL%, L*H*H*LL%, correspondent à une montée plus ou moins linéaire de la ligne de base vers le palier, de façon graduelle (L*H*), en paliers (L*L*H*, L*H*H*) et l'adjonction du ton de phrase et d'un ton de frontière caractéristique des énoncés assertifs : LL%.

La suite H*H*

La hiérarchie des deux proéminences peut varier selon les cas de figure. La seconde peut être plus forte que la première, sans qu'il s'agisse de cas de « upstep ». Il s'agit bien de cas de figure rencontré dans le cadre des énoncés métaphoriques, le deuxième H* pouvant correspondre au type d'emphase dont les métaphores vives sont affectées.



Oh it was there was a rush
 H% H* L H* (L) H* LL%

Figure 5-9 Cas d'enchaînement H*(L)H* avec tête de métaphore

Le dernier terme est visiblement une emphase simple avec cible tonale atteinte et une redescente tonale due à la position en fin de phrase rythmique, non visible ici, car elle s'effectue au niveau du [sh] dont la fréquence est non visible sur le spectre tonal sélectionné. Une forme d'emphase possible apparaît donc comme un focus hypertrophié par une excursion tonale dépassant celles des focus et une augmentation de la durée syllabique.

Enchaînement focus-topic

Cet enchaînement est prosodiquement similaire en français et en anglais. Le groupe focal porte l'accent prosodique, et détermine même sa place en français (dernière syllabe à timbre plein dans ce groupe).

Chute finale des constituants supérieurs à la phrase rythmique

Pour clore ce bref tour de table des principaux motifs qui pourraient parasiter les proéminences dues à la métaphorisation d'après le modèle de Pierrehumbert, et qui avait débuté par la possible présence d'une proéminence initiale H*, qu'en est-il de l'éventualité d'une chute finale qui serait plus forte que le simple ton de frontière LL% ? Cette chute (Liberman & Pierrehumbert, 1984) est d'environ une demi-seconde et termine un groupe *topic*. Cette ampleur de la chute proportionnelle au rang de l'unité prosodique dans un groupe *topic* est compatible avec son absence dans les phrases interrogatives. Les têtes de métaphore vives, comme on l'a vu précédemment, sont à classer dans la catégorie *focus*, et ne devraient pas selon la conception de ces chutes finales, être perturbées par elles.

4.2.5.2 Les autres modèles et leurs apports

Modèle de Ladd

Celui-ci formalise l'idée selon laquelle la prosodie est la réalisation en surface d'attitudes énonciatives (modalités) et communicationnelles (Ladd et Cutler 1983). Les variations tonales sont déterminées par des variables telles que :

Question /assertion Domination /soumission Nouveau /ancien

Il avance l'idée que les éléments intonatifs ont un sens général qui fait partie d'un système pragmatique riche qui implémente des nuances spécifiques et vives dans des contextes spécifiques (Ladd 1996). Il considère le système de Pierrehumbert comme étant trop étriqué. Dans ce modèle de Pierrehumbert modifié, la dimension du dialogue de la communication orale est prise en compte. Les contours prosodiques ne sont pas prévisibles, si la situation

énonciative n'est pas prise en compte. Ladd souligne les problèmes que posent les dialectes UNB (Urban North English) par rapport notamment aux accents nucléaires qui montent en fin d'assertion (Grabe, Kochanski et Coleman 2004). Ces caractéristiques peuvent représenter du bruit par rapport aux données prosodiques des énoncés métaphoriques qui présentent aussi ces montées jusqu'à un plateau. Il est donc intéressant de constater que des attitudes peuvent avoir des manifestations prosodiques de surface qui sont similaires à des caractéristiques dialectales :

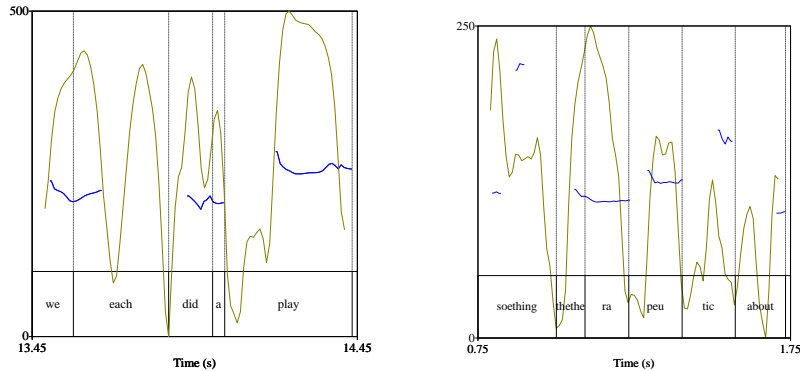


Figure 24 Problème de confusion avec certains motifs prosodiques dialectaux
Levée vers plateau tonal haut de l'accent « Geordie » de la région de Newcastle et la
proéminence métaphorique :

La ressemblance est forte entre les contours de « play » et ceux de la syllabe accentuée de « therapeu**t**ic», mais la fonction informationnelle n'est pas la même. Si l'on compare avec une proéminence métaphorique qui correspond aussi à un élément focus en fin de phrase rythmique, les contours sont différents :

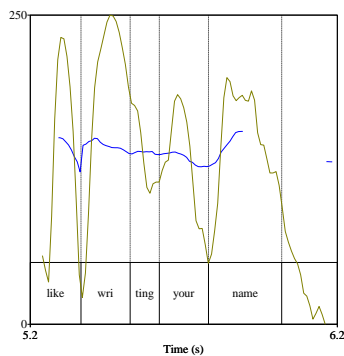


Figure 25 « it's like writing your name 87, E2» Une emphse métaphorique en fin de
groupe rythmique

La montée est plus régulière et cela correspond à un schéma récurrent. Le gradient positif de fréquence fondamentale débute avant le début de la syllabe. Ces particularités dialectales sont aussi présentes dans le continent américain, et ces montées finales se sont développées récemment. Il faudra en tenir compte pour les locuteurs de cet âge et de cette origine.

Ladd redéfinit le modèle de Pierrehumbert en questionnant la validité de ses distinctions des paires H^*H^* et H^*LH^* (Ladd 2003) et il affirme que, contrairement à l'idée de Pierrehumbert selon laquelle le L serait une 'sagging', à savoir un affaissement qui remonterait lorsque la cible tonale du deuxième accent commencerait sa réalisation, L est une cible à part entière. Il utilise à ces fins des évaluations ANOVA (analyses de variance) effectuées par un nombre de transcripteur ToBI (transcription of British Intonation) de l'effet d'alignement sur le ton central L dans des paires minimales du type *Norman Elson/ Norma Nelson*. Il en déduit que Le minimum F_0 n'est pas affecté par des frontières de mots mais de

syllabes. En effet, le minimum F_0 s'aligne avec le début de la consonne potentiellement ambiguë ([n] dans l'exemple) et l'alignement sera différent si la consonne ambiguë se trouve dans la deuxième ou la troisième syllabe. Cette cible « basse » servirait, selon les auteurs, d'indice de perception des frontières syllabiques.

Cet exemple de l'évolution de la compréhension montre tout d'abord que peu de segments dans le signal prosodique sont le seul fruit du hasard, ou un affaïssement comme celui d'un fil électrique entre deux pylônes. Cela est primordial, et indique que pour l'analyse d'un type de contours prosodiques quel qu'il soit, il faut analyser le signal dans son intégralité et toutes ses composantes, ne pas se contenter des pics.

Gussenhoven : Isomorphisme phonologie/Sens

Gussenhoven avance l'idée d'une correspondance entre les motifs prosodiques et la signification des contours et selon un système FTA (Focus To Accent), où la focalisation impose la localisation des accents. Il distingue narrow focus et broad focus. Ces distinctions sont reprises dans la détermination des accents par la distinction « focus étroit » (lorsqu'un seul terme résout une question ou un apport d'information nouvelle) et de « all focus » lorsque qu'il porte sur tout un énoncé.

Conclusion sur le tour d'horizon de la prosodie de l'anglais :

Avec les travaux de Ladd sur l'alignement exact du ton L entre deux H^* , qui mènent aux conclusions que la durée entre le ton L et le ton H n'affecte pas celle entre le ton V (réalisation de la voyelle) et le ton H (Ladd 2005 :1), on aborde la prosodie de façon plus précise au niveau d'unités plus réduites que les simples proéminences. Cette évolution des fenêtres des contours prises en compte provient de l'évolution des outils de travail :

'Such pairs were first investigated experimentally by Lehiste (1960), who concluded that segment duration and other allophonic differences were the most important cues to boundary location: other things being equal, initial consonants are longer than final consonants. Lehiste found no consistent F_0 effects, but given the techniques available for measuring F_0 in the late 1950s, it would not be surprising if subtle effects had gone unnoticed...' (Ladd 2003)

Il faut donc utiliser ces mêmes outils et définir la taille de la fenêtre qui permet de recueillir les informations suffisantes à l'établissement d'une typologie des contours des Ems (CMV, contour métaphorique vif).

Motifs des focus étroits et métaphores vives potentielles en anglais

On a pu remarquer que les emphases qui sont aussi des focus présentent le motif (L) H^* (L) avec une cible tonale haute, et une baisse de fréquence qui a lieu en fin de contours de syllabe accentuée ou au niveau de la syllabe suivante selon la position de la syllabe dans le mot et la position du mot dans l'unité rythmique. La descente aura lieu pendant la syllabe accentuée si celle-ci est en position finale de mot ou en fin de phrase, et plus la syllabe est longue plus le pic aura lieu tôt (voir *name* dans l'exemple ci-dessus).

4.2.6 Les différentes écoles et notations – L'intonation du français

Le point de départ qu'Olivier Piot (Piot 2002) choisit pour sa rétrospective des modèles prosodiques pour le français paraît intéressant car il pose d'emblée l'opposition entre accent lexical et accent « émotionnel » qui est un des principes fondateurs du modèle de Delattre.

L'accent lexical, selon ce dernier (Delattre, 1938), est systématiquement appliqué à la dernière syllabe dont la voyelle a un timbre plein, alors que l'accent émotionnel porte ou sur la première ou sur la deuxième syllabe (NIGaud, imBEcile).

Cette distinction entre lexical et émotionnel semble primordiale. Elle est la distinction entre ce qui est dicté par la concaténation de mots sans considération de la situation énonciative et communicative et ce qui est la manifestation de surface de prises de position par le locuteur : jugement quant à l'allocutaire, émotions qui sont jointes à l'énoncé, attitudes... C'est la distinction entre ce qui est binaire dans l'intonation et ce qui est analogique, qui fait que chaque énoncé oral est unique, qu'il existe seulement dans le temps.

De surcroît c'est aussi une passerelle entre la prosodie du français et celle de l'anglais, puisque le mot anglais, hors énoncé, est déjà doté d'un accent lexical alors que le mot français ne se voit attribuer un accent « lexical » (bien que le terme ne semble pas satisfaisant pour cette langue) qu'à la condition d'être inséré dans un énoncé oral. Si les deux langues sont très différentes pour ce qui est de l'accent lexical, il en va tout autrement pour l'accent émotionnel. Les similarités dans le domaine intonational sont même surprenantes. Un marqueur chargé d'émotion comme « miam » est approximativement accentué comme son homologue anglais « yum(i) ». La morphologie change, le transport des émotions par la langue, et c'est une thèse défendue actuellement (Piot, 2002), semble être un invariant linguistique. C'est le point que le chapitre suivant tentera d'illustrer par le résumé de certaines thèses récentes. Seulement le modèle qui est esquissé ici posera aussi comme principe que les accents émotionnels sont réalisés conjointement aux accents lexicaux, et le résultat qui est la somme des deux est donc différent dans les deux langues, bien que similaire.

Cette passerelle est centrale pour cette étude contrastive, puisque les métaphores sont à la fois accentuées lexicalement, et émotionnellement (ou attitudinalement). En effet, avant toute démonstration, on peut postuler que l'accent porté par les métaphores vives à l'oral, s'il y en a un, n'est pas simplement un accent lexical : il est signal de joie, questionnement, surprise, avertissement pour le locuteur, etc... Je tente donc de définir la stoechiométrie de cette combinaison dans ce qui suit.

Delattre établit aussi l'interdépendance de l'intensité de la fréquence fondamentale et de la durée. L'intensité et la fréquence sont fonction de la durée. Il existe des équations qui établissent la durée minimale pour effectuer un saut de fréquence donné. Les paramètres de cette équation sont aussi fonction de l'appareil phonatoire et peuvent donc varier avec le sexe, l'âge. L'auteur résume le paysage intonatif des énoncés français par dix contours de base ou intonèmes (Delattre (1966 :1) : question, continuation majeure, implication, continuation mineure, écho, parenthèse, finalité, interrogation, commandement. Ces catégories peuvent être contrastives (continuation mineures, continuation majeure) (Piot 2002 :392). L'échantillonnage des contours-types ou *intonèmes* est détaillé de façon très schématique dans le tableau suivant et ne prennent en compte que la fréquence fondamentale :

5-11 Les dix contours de Delattre

2>4+		question	1-1		parenthèse
2>4		continuation majeure	2-1		finalité
2>4-		implication	4-1		interrogation
2>3		continuation mineure	4-1		commandement
4-4		echo	4-1		exclamation

Tous les contours des énoncés oraux produits dans la langue française sont censés, selon Delattre (1966), être vus comme une combinaison de ces dix contours.

Compléments apportés au schéma de Delattre

Les contours de **Post** (2000) sont organisés en IP internes, (rising), F (falling) ou R+F (rising falling) et IP finales qui peuvent prendre les formes: R to M (medium), R to H (high), F to L, F to L, F from H to L, F from H to M, R+F.

Cette distinction est importante pour les énoncés métaphoriques car il faudra dans l'appréciation des contours, prendre en compte les *intonèmes* dus à la position de l'IP (intonational phrase) et qui, c'est l'hypothèse de travail, sont réalisés en parallèle avec les *intonèmes* dus à l'expression en surface d'une certaine attitude. En fait, comme il sera vu dans l'étude fine des différentes structures informationnelles, le fait même qu'un terme soit tête de métaphore vive le rend peu éligible au rang de fin d'IP conclusif (IPfinal). Preuve en est la continuation à droite des noyaux métaphoriques sous forme de reformulations de marqueurs de discours etc : « comment on pourrait dire qui est **extériorisée** qui est qui est jetée dehors quoi,(139, F4) ».

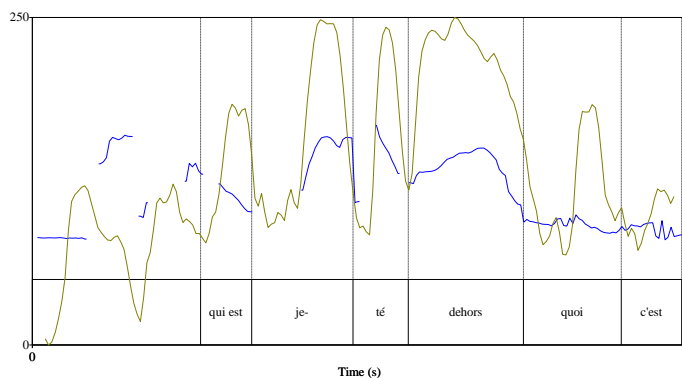


Figure 26 «comment on pourrait dire qui est extériorisée qui est qui est jetée dehors quoi,(139, F4) »

La tête de métaphore est précédée d'une pause, puis suivie de marqueurs de discours, ses contours ne sont donc même pas partiellement (pour ce qui concerne la prosodie dictée par la syntaxe) prévisibles par la syntaxe. Cet isolement syntaxique de la métaphore est illustré par les spectrogrammes des énoncés environnant les têtes de métaphore.

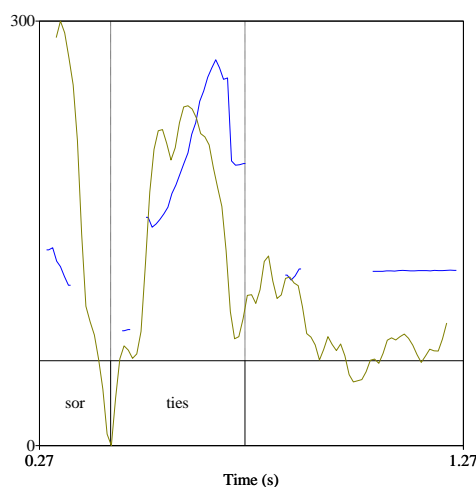
Le premier marqueur caractéristique des métaphores vives dans cet énoncé est la pause qui à elle seule rend la situation syntaxique de *jeté dehors* peu signifiante prosodiquement parlant. Ensuite, les hésitations [*quoi, c'est*] renforcent cette cassure de la prosodie syntaxique, et rendent par là même *jeté dehors* non conclusif. A première vue, l'intonation de la tête de métaphore semble ressembler aux autres métaphores vives, revêt les caractéristiques définies dans le paragraphe suivant, et cela non pas parce que la proéminence métaphorique écrase, annihile la proéminence dictée par la syntaxe ; mais parce que la syntaxe semble chamboulée et que la proéminence de position de fin d'IP semble tout simplement absente.

Vaissière et la théorie de la démarcation des unités prosodiques

Vaissière définit le rôle de la fréquence fondamentale F_0 en français comme un démarcatif de trois différents niveaux :

La phrase, le groupe de sens et le mot. Si le groupe de sens est non-final il reçoit un contour montant, s'il est final, un contour descendant. Les continuations mineures et majeures reçoivent donc des contours montants, sauf exception dans certaines fins de groupes, pour des contextes bien spécifiques de lecture ou de discours.

Cela semble corroborer les résultats phonologiques du corpus qui font apparaître des contours montants pour la majeure partie des noyaux métaphoriques en français. Ceux-ci sont en effet montants, ou montants-descendants pour les noyaux de métaphores en fin de phrase (Intonational Phrase), et sont réalisés à la fois à l'aide d'un contour montant dû à la métaphorisation, et en parallèle un contour descendant dû à la démarcation de la fin de groupe de sens final. C'est ce parallélisme que nous allons tenter de démontrer dans le cadre des proéminences métaphoriques à la lueur des résultats du corpus :



't'as des entrées des sorties'

Figure 27 Exemple de proéminence métaphorique en fin de groupe de sens final :

Ici, l'adjonction en parallèle d'une proéminence emphatique à celle du focus ne diffère pas dans sa réalisation prosodique d'un schéma de questionnement, mais il ne s'agit pas d'un questionnement, et c'est là tout l'intérêt, car il n'y a aucune confusion possible quant au sens de la prosodie de cette phrase rythmique. Cela est illustré par les deux prosographes ci-dessous qui sont une simulation par le même locuteur du même énoncé dit une première fois avec une prosodie correspondant à celle du locuteur original, et une deuxième avec une intonation normale de questionnement (« t'as des entrées ? des sorties ? ») :

1/ Prosodie imitant l'original, et de questionnement :

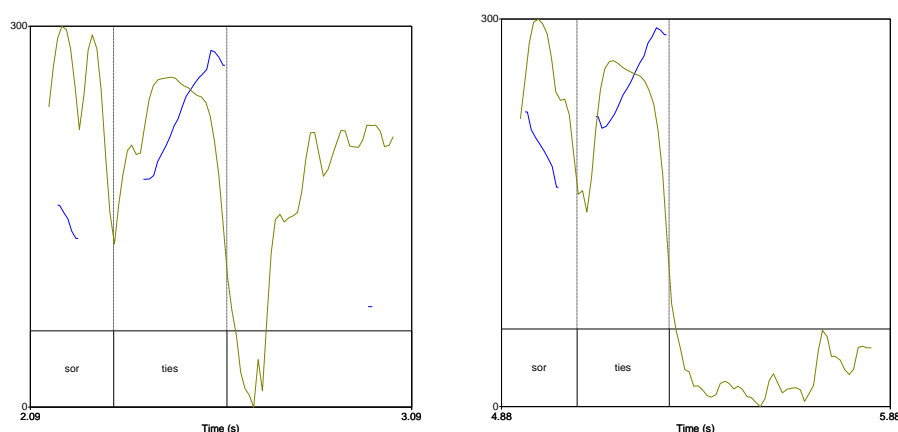


Figure 28 Comparaison de simulations de prosodie correspondant au questionnement et à l'innovation lexicale

La différence semble résider dans l'allongement de la durée syllabique qui est une caractéristique reconnue des emphases. Pour les deux simulations, on retrouve la trace du contour descendant attendu en fin de groupe de sens final dans le dernier quart du contour. Pour les autres accents démarcatifs de groupes de sens non finaux du corpus, on retrouve les contours montants mais cette fois-ci, jusqu'à la borne droite du segment syllabique :

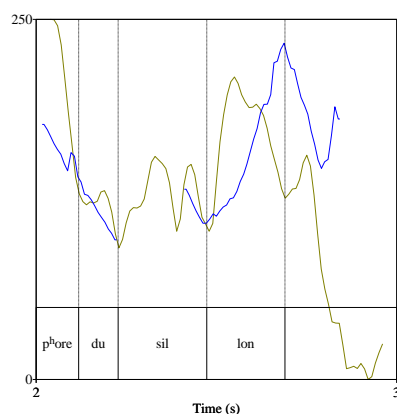


Figure 5-14 Contour de noyau métaphorique en position de fin de groupe de sens non final

« sillon qui est le sens original de groove ça implique ça implique que c' est quelque chose dont tu peux pas sortir c' est le groove ça implique quelque chose de compulsif(376,F9) »

J. Vaissière classe les motifs (patterns) prosodiques de P_0 à P_4 dans un ordre allant de « plat » vers montant puis descendant. Selon que la structure syntaxique est enchâssée avec un noyau à gauche ou à droite, on aura une suite de motifs [$P_x, P_y \dots P_i$] avec $x > y$, ou $x < y$.

Proposition de J. Vaissière sur la spécificité du français par rapport à l'anglais

Dans le sillage du modèle établi par Pierrehumbert, de nombreux chercheurs se sont penchés sur l'adaptabilité de ce modèle à d'autres langues, notamment au français. J. Vaissière (2002) tente de définir les points communs entre le français et l'anglais. Elle remarque que la partie To du système ToBI est une approche de transcription fonctionnelle (description des proéminences de Fo), alors que la partie BI se réfère à la perception de la cohésion entre mots successifs (break indices). Donc, l'application de ToBI à une autre langue requiert la ré-évaluation des principes sous-jacents aux différents types de proéminence Fo.

En ce qui concerne le français, J. Vaissière (Ibid) souligne que c'est une langue à accent fixe par opposition à l'anglais et au russe, langues à accent libre. L'accent en français n'est donc pas discernable au niveau du mot mais de celui de l'énoncé (utterance). Le problème demeure de trancher s'il y a ou non un accent lexical en français. L'idée d'un accent lexical sur la dernière syllabe à voyelle voisée du mot est motivée par l'existence d'une syllabe accentuée en latin. Les choses se compliquent par le fait que si l'accent est quantifiable par sa durée notamment, cette dernière correspond cognitivement à la démarcation des mots et non à l'accent. Les accents sur la première, deuxième ou dernière syllabe ont différentes fonctions, et la présence d'un type d'accent n'exclut pas celle d'autres types d'accents sur les autres syllabes. Le doute, l'emphase, la focalisation et l'accent de continuation peuvent ainsi coexister dans un mot.

Cette caractéristique du français est très importante, il faudra tenter de voir dans quelle mesure la proéminence due à la métaphorisation coexiste avec les autres proéminences, notamment celle due à la focalisation, si elle a lieu sur la même syllabe, comme en anglais, ou sur deux syllabes différentes.

Le français peut aussi être considéré comme une langue à intonation. Selon le style d'énonciation, il présentera une majorité d'attaques sur la première syllabe des mots lexicaux, ou bien sur la deuxième. Il y a en moyenne un accent H (selon le modèle de Pierrehumbert) par mot lexical, et un accent L par mot fonctionnel. Les mots grammaticaux, plus nombreux qu'en anglais alternent avec les mots lexicaux pour donner une alternance LH. Le motif de base des phrases déclaratives est donc l'opposé de celles des phrases déclaratives en anglais (H^*L).

Accent de groupe plutôt qu'accent lexical.

L'accent de groupe de sens détrône celui de mot. Le groupe de sens correspond à une unité sémantique beaucoup plus que syntaxique. Cela est primordial pour l'étude prosodique des énoncés métaphoriques, car l'accent n'est pas forcément présent sur le mot qui est tête de métaphore mais sur le groupe de sens qui inclut ce mot. Il est intéressant, dans le contexte de cette étude, que J. Vaissière, à ce point de son exposé sur les intonations du français et de l'anglais, note que ce qui gouverne l'appartenance d'un mot à groupe de sens est sa distance sémantique par rapport aux mots (lexicaux) de ce groupe. Or ce concept de distance sémantique est celui employé dans la recherche systématique de métaphores dans le corpus, notamment en recherchant, à proximité des termes sémantiquement proches de la thématique (la musique) des mots sémantiquement éloignés de cette même thématique. Si l'accent dû à la métaphorisation se situe sur un autre mot que celui dû à la démarcation des groupes de

sens/rythmiques, on peut penser qu'il se produira systématiquement sur la tête de métaphore ; s'il se situe sur le même mot, il pourra se produire sur un autre mot (en fin de groupe rythmique), qui n'est pas forcément la tête de métaphore.

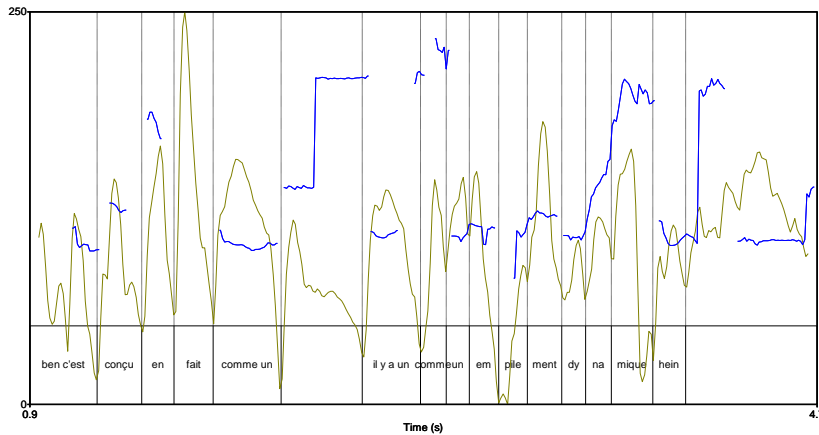


Figure 29 Emphase métaphorique et groupe de sens
Ben c'est conçu en fait comme un empiement dynamique

Dans le groupe de sens/rythmique « comme un empiement dynamique », la seule proéminence a lieu sur les deux dernières syllabes à voyelle voisée de « dynamique ». Le mot est moins métaphorique que « empiement », mais l'est tout de même. L'accent porte donc, dans ce cas, sur un autre mot que la tête de métaphore.

Cela corrobore le fait que dans notre corpus, aucune préposition ne semble porter une proéminence particulière lorsque celle-ci est indéniablement métaphorique, alors que de nombreuses prépositions métaphoriques sont prosodiquement marquées dans le corpus français. Ce contraste entre les deux langues ne provient pas du fait que les prépositions peuvent être métaphoriques dans une langue et pas dans l'autre, mais de cette différence fondamentale de l'assise de l'accentuation par rapport à l'unité rythmique dans les deux langues.

Pour résumer cet apport de Vaissière (1980) le groupe prosodique correspond à un groupe de mots qui sont étroitement liés (nom+adjectif), et ceux-ci se combinent de façon à former un groupe qui comporte un seul motif acoustique homogène et cohérent. Le nombre de groupes prosodiques dans un énoncé donné dépend du locuteur et du style adopté (lecture, oral spontané).

Mertens (1987) apporte des précisions supplémentaires au système de notation de Pierrehumbert appliqué au français. Il introduit (Ibid) l'idée que le noyau de la syllabe correspond à la partie à haute énergie voisée, et souligne l'importance des pauses. Il distingue des tons H+ (suraigu), H- (infra-bas), et des tons h, l, et l- pour les syllabes non accentuées ainsi que les changements de registre. Il distingue aussi dans l'analyse des tons, deux étapes, l'une où chaque syllabe se voit attribuer son motif tonal, et une deuxième qui consiste à distinguer deux « mores » (des sous-unités syllabiques), notamment aux tons de frontière finale. Cette sous-unité peut être utile dans l'étude fine des phénomènes intonatifs qui différencient un focus métaphorique d'un simple focus.

4.2.7 Les différences entre l'intonation du français et de l'anglais britannique à prendre en compte dans l'analyse prosodique des EMs

J.Vaissière (2001) fait état des trois générations de description de l'intonation des langues, la première qui décrivait une langue, la deuxième de multiples langues, et la troisième qui tenterait de décrire les langues avec les mêmes instruments et concepts. Le résumé de son étude contrastive des caractéristiques prosodiques du français et de l'anglais est une bonne synthèse des tours d'horizon effectués plus haut sur les intonations respectives de l'anglais et du français. Il est nécessaire de clore cette étude comparative par un résumé des caractéristiques du focus en anglais américain, qui semblent être analysées de façon éclairante dans le cadre de cette étude des métaphores à l'oral par Xu.

J.Vaissière souligne les faiblesses des systèmes élaborés jusqu'à présent pour définir l'intonation des langues. Le système ToBI (Tone and break indices) ne suffit plus au transcripneur, notamment lorsqu'il se trouve en présence de contours finaux montants, car le seul signe qu'il a à sa disposition pour décrire une montée finale est H%, et il doit utiliser ce même signe pour des contours qu'il perçoit comme différents, comme dans l'exemple *sorties*, figure 27. Pour résoudre ce problème, il faut s'efforcer de considérer non seulement la fréquence, mais aussi les autres paramètres : la durée et l'intensité. Une montée finale peut être la réalisation d'une question, d'une exclamation, d'une phrase non finie, et d'une stratégie visant à garder la parole. Elle peut aussi être la trace d'une nouvelle association signifiant-signifié, d'un élargissement de la sémantique d'un mot, et c'est l'hypothèse développée dans ce qui suit. Il faut donc considérer les quatre aspects de l'intonation : la production, la perception, la phonologie, et la fonction. Aujourd'hui, on insiste davantage sur les fonctions de communication et les usages pragmatiques au détriment des formes linguistiques. Cela correspond à l'évolution des exigences de la synthèse de parole.

Le français langue à accent fixe ou langue à intonation ?

L'opposition centrale entre les deux langues est l'accentuation libre (free stress) de l'anglais face à l'accentuation plus régulière (fixed) du français, ou accentuation en phrases prosodiques (Féry 2005) selon Caroline Féry. Pour ces deux auteurs, l'accentuation du français est régie par le *phrasing* (l'organisation en phrases prosodiques), et ce phénomène est lui-même régi par des contraintes sémantiques syntaxiques et rythmiques. L'auteur montre à l'aide du mot *intéressant* que le français, au-delà d'une langue à accent fixe est aussi, et surtout, une langue où l'accent est beaucoup plus dur à localiser. L'accent de focus peut être réalisé sur la première syllabe, la deuxième, ou les deux sur des mots courts. L'accent d'emphase peut être réalisé sur la deuxième syllabe d'« inTEressant », car ce type d'accent est l'aboutissement d'une accumulation de pression infra-glottique qui est plus facilement réalisée par des obstruantes. Le mot peut être le siège de la réalisation d'accent de focalisation, de doute, de continuation majeure, et d'allongement final. Ces accents, en situation prototypique, se concentrent généralement sur la dernière syllabe à voyelle voisée, et ont pour effet d'allonger cette dernière.

Le français montant et l'anglais descendant

L'intonation du français est perçue comme montante, et chaque mot lexical est le siège d'au moins un accent tonique montant. Il peut avoir lieu au début ou à la fin du mot, mais plus fréquemment à la fin. Les mots grammaticaux eux, sont caractérisés par une cible tonique basse. L'intonation de l'anglais est perçue comme descendante.

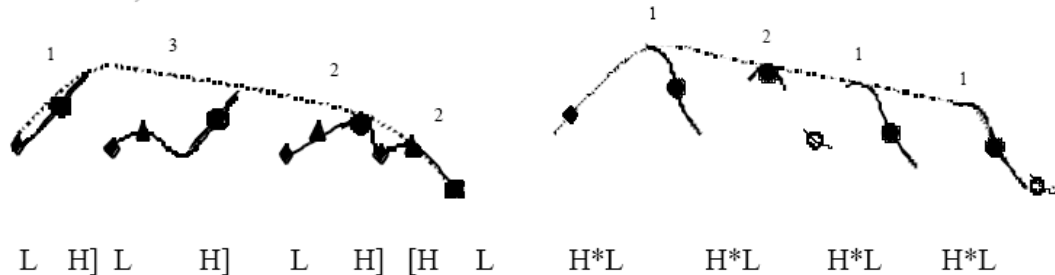


Fig 31 Motif assertif typique, pour le français à gauche, et pour l'anglais à droite (Vaissière 2002 :7)

Les fins de phrases déclaratives sont HL pour les deux langues, et si une fonction d'expression d'emphase métaphorique était similaire dans les deux langues, elle agirait sensiblement de la même façon dans les deux langues à cette situation de la phrase intonative.

Niveau des frontières rythmiques : Le phrasing oriente le français vers la droite, les prééminences lexicales et le downstep oriente l'anglais vers la gauche

En français, la focalisation, l'organisation thème-rhème sont liés au *phrasing*, et non à la hiérarchie des prééminences comme en anglais. En français, la frontière droite donne des indications à la fois sur la prééminence et sur un changement sémantique à venir, elle contient donc une information de type binaire.

Alors que les tons de frontières dominant en français, ce sont les prééminences dictées par des accents pragmatiques associés aux syllabes les plus accentuées qui ont ce rôle en anglais. Chaque prééminence lexicale dans un groupe rythmique est affectée par le *downstep* vu plus haut. En français la dominance du ton de frontière droite lui confère une orientation à droite, par opposition au rythme orienté sur les accents lexicaux à gauche en anglais. La prééminence est liée cognitivement à l'établissement de frontières. Le français se caractérise aussi par des phénomènes anticipatoires des fortes montées et baisse d'intonation, alors que celles-ci sont absentes en anglais. Cela semble provenir entre autre du fait que les mots grammaticaux sont accentués en français et peuvent porter cette anticipation. En anglais les accents sont distinctifs phonologiquement et phonétiquement, et prescrivent un degré de tension ou de relâchement, y compris pour les mots grammaticaux, qui sont relâchés lorsqu'ils ne sont pas mis en emphase. En français, l'accent n'a pas de fonction de discrimination lexicale, et est toujours tendu.

Accents et focus

Pour qu'un mot soit focus et prééminent, il y a des moyens **syntactiques** dans les deux langues, mais plus fréquemment en français : « l'harmonie elle va avancer en fait il faut le penser comme ça (187, F5) »

→ détachement à gauche, formation d'un groupe rythmique supplémentaire de focalisation, et création d'une topicalisation (*elle va avancer*).

Il y a des moyens **prosodiques** surtout en anglais mais aussi en français où le mot sera doublement accentué s'il est long, par une attaque forte qui se propage plus ou moins sur tout le mot et par une accentuation de frontière sur la dernière syllabe.

4.2.8 Accent et focus, l'enseignement de l'américain et des études de Xu

Comme le souligne Vaissière (Ibid), Le doute, l'emphase, la focalisation et l'accent de continuation peuvent ainsi coexister dans un mot. En anglais, où les prééminences sont souvent réalisées sur la syllabe lexicalement accentuée, ils peuvent coexister au sein des contours d'une même syllabe. C'est ce que Yi Xu et Ching X. Xu (Xu 2005) tentent de démontrer dans le cadre de la phrase assertive en anglais américain.

Introduction

Dans son étude des composants tonaux de l'anglais américain, Xu démontre que les contours f_0 ne peuvent pas correspondre à des cibles tonales sous-jacentes qui seraient pré-codées. Les contraintes articulatoires (notamment au niveau du larynx) sont trop fortes pour que de telles cibles soient réalisées pendant la durée d'une syllabe, et ce que l'on observe correspond tout au plus à des efforts de transition pour atteindre ces cibles.

Cela explique notamment que si la syllabe accentuée est focale et en position finale au niveau du mot, ou en fin de phrase, le pic de f_0 a lieu bien avant la borne droite de la syllabe accentuée, alors que lorsqu'elle est focale mais pas en position finale ou accentuée, la courbe de f_0 est ascendante jusque vers la borne droite de la syllabe. Le pic peut avoir lieu après la borne droite si celle-ci est suivie d'une syllabe non accentuée. Xu démontre (Xu 2004a :37) donc que les foci sont réalisés en parallèle et non en alternance avec les autres fonctions intonatives, et que chaque syllabe d'une phrase est associée à une cible tonale : « lexical stress in English can be realized in parallel with both pitch accent and focus ».

Xu étudie la façon dont les focus sont réalisés conjointement à d'autres fonctions intonatives. Il montre que l'implémentation de la fonction « focus » n'affecte pas seulement la hauteur du pic de f_0 mais aussi la forme des contours. Ce qui est cohérent avec une conception de l'accent tonique et du focus comme étant deux fonctions séparées. Contrairement aux théories qui semblent voir dans les formes LH*, HL l'image exacte des impulsions intonatives sous-jacentes, et n'en donnent pas de raisons mécaniques, Xu, au contraire, étudie la façon dont les focus sont réalisés conjointement avec d'autres fonctions intonatives, l'accent lexical notamment, et comment cela est compréhensible mécaniquement. Ces travaux les plus récents (Xu 2007) remettent en question l'idée de pics de fréquence fixes dictés par les seules fonctions syntaxique et phonologique, et illustrent comment la nature de la consonne précédant la réalisation de la voyelle qui porte l'accent fait varier le pic de fréquence de celle-ci. Toutes ces avancées sont à l'origine des choix opérés dans la sélection des paramètres prosodiques pris en compte dans notre analyse.

Les résultats de Xu (Xu 2005) peuvent être résumés comme suit :

La localisation dans le temps des pics de f_0 sur la syllabe accentuée est indépendante du focus.

Les pics des mots post-focus sont plus bas que dans la phrase sans focus.

La baisse de fréquence influence non seulement les syllabes post-focales accentuées, mais aussi celles qui ne le sont pas.

La vallée de f_0 apparaît à proximité du début des contours de la syllabe accentuée, qu'elle soit en position focale ou non

Le pic de f_0 apparaît **avant la borne droite** de la syllabe accentuée qui est ou à la fois en position **finale** de mot et **focus**, ou en position de **fin de phrase**, et le pic se produit d'autant plus tôt que la syllabe est longue.

Le pic de f_0 apparaît **près de la borne droite**, si celle-ci est supérieure à 200 ms, si elle n'est **pas à la fois focale et en fin de mot**, si elle n'est **pas en fin de phrase**.

Le pic de f_0 apparaît **après la borne droite** de la syllabe accentuée si celle-ci est bien **inférieure à 200ms**

Pour les mots **monosyllabes en fin de phrase**, le pic a lieu **au milieu** des contours de la cellule

Ce sont les caractéristiques du pic de fréquence qui change sous focus, et non son avènement. Il devient plus haut et s'étire dans le temps, aussi la cible tonale semble être plus haute, l'effort articulaire plus soutenu. Il y a donc trois zones, la zone pré-focale qui ne change pas, la syllabe focale qui est amplifiée et la zone post-focale où les cibles tonales sont abaissées, que ce soit sur les syllabes accentuées ou non accentuées. Les syllabes post-focales sont assignées à leur cible focale hors contexte, c'est-à-dire une hauteur tonale MID (médiane). Et c'est lorsqu'il n'y a pas de mot spécifiquement focalisé qu'elles ont une cible tonale H qui correspond à un accent lexical sans focus.

L'hypothèse de l'accentuation de toutes les syllabes permet d'expliquer les effets de focus sur les syllabes lexicalement accentuées et non accentuées.

L'auteur prône la validité d'un modèle PENTA (Xu 2004a) (parallel encoding and target approximation) qui privilégie les fonctions au détriment des formes. Les cibles tonales sont des asymptotes pour les contours intonatifs non plus une interpolation de mécanisme articulaire fondamentale de génération des contours intonatifs.

Qu'en est-il de notre analyse ? Il faudrait d'abord vérifier l'existence d'une prééminence due à la métaphorisation, puis définir les contours prosodiques qui lui sont caractéristiques avant d'expliquer ces motifs d'un point de vue fonctionnel.

Dans la tradition tonale nucléaire, le focus suivant serait décrit comme ayant un accent de 'pitch' LH* :

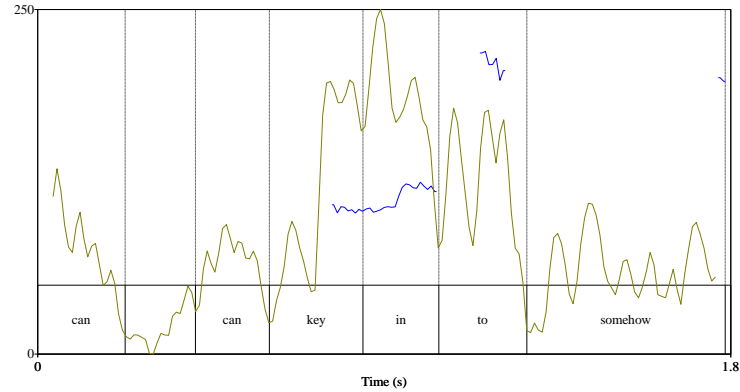


Fig 32 'you know it 's a music that everyone can can key into somehow'
(28, E1)

Donc selon les deux traditions tonale britannique et auto-segmentale américaine, cet accent serait vu comme étant la réalisation d'un focus (ligne tonale ascendante jusqu'à la borne droite de la syllabe (INto) qui n'est pas finale). Le problème est que cette façon de procéder occulte les autres manifestations tonales qui peuvent avoir lieu conjointement, ce qui correspond à l'hypothèse qui se dessine peu à peu dans l'analyse des EMs, à savoir que les métaphores vives sont réalisées par des contours emphatiques spécifiques, qui peuvent être ceux d'un *focus* ou ceux d'un *focus* modifié (il ne coïncideront pas avec un *focus* lorsque le mot devient isolé par des pauses à gauche et à droite car dans ce cas le mot n'est plus inséré dans une structure communicative et il y aura seulement emphase).

Si l'on observe maintenant une autre instance de *into* par le même locuteur dans un emploi syntaxiquement similaire, mais qui paraît moins vif métaphoriquement, puisqu'il s'agit d'une version plus catachrétique, ce qui est corroboré par la plus grande fluidité de l'énoncé, on remarque des différences :

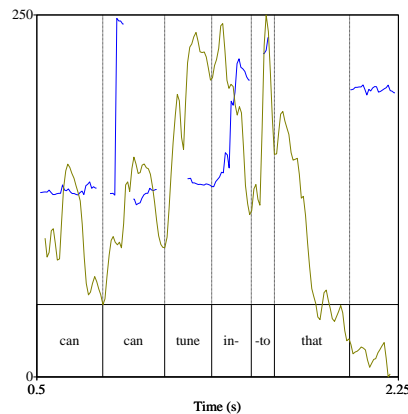


Figure 33 « and everybody can can tune into that (E1) »

On pourrait également comme dans le premier cas, remarquer un motif LH*, ce qui correspond à un accent fondamental de focus réalisé sur une syllabe non finale. Or, la cible tonale est plus haute sur INto, et retombe vers la borne droite de la cellule, alors que lors de la première instance, elle est réalisée avec un palier après le pic jusqu'à la frontière droite qui étirait la syllabe, ce qui pourrait être la trace d'une réalisation d'emphase. Ce motif se rapproche davantage du prototype de focus lorsque la tête de métaphore est insérée dans le flot rythmique. Cela dit, la métaphoricité des deux expressions *tune into*, et *key into* est très proche et pas très vive, mais les deux présentent un degré d'emphase différent. Autre différence notoire, l'écart entre le pic d'intensité et le pic de fréquence (ramené à la durée de la syllabe) est supérieur dans le premier cas. Cette caractéristique peut être liée au

déplacement du pic de fréquence vers la frontière droite de la syllabe ou au déplacement du pic d'intensité vers la gauche. Ce qui veut dire que lorsque la durée augmente dans ces cas d'emphasis la distance entre les deux pics peut changer.

Ce sont les seules différences au niveau des contours, et elles semblent correspondre à une réception différente des deux mots par l'allocutaire. Dans le premier cas l'impression émergeante est que le locuteur teste un emploi lexical par rapport à sa justesse ou la capacité de l'allocutaire à le décoder—ce ne sont que des hypothèses, mais elles sont à l'origine des analyses qui suivent.

Je reprends les insatisfactions soulignées par Xu (Xu 2004b, c) par rapport aux deux écoles—tonale britannique et auto-segmentale américaine—à mon compte et adopte l'hypothèse selon laquelle les contours de focus apparents des réalisations des EMs sont bruités, ou parasités par une forme d'emphasis due à la métaphorisation.

4.2.9 Conclusion sur le tour d'horizon des modèles intonatifs du français de l'anglais britannique et de l'anglais américain

En français ce sont des groupes de sens et des syntagmes qui délimitent des unités rythmiques alors qu'en anglais ce sont les accents lexicaux sur certaines syllabes, qui vont aussi être le siège des manifestations des autres fonctions intonatives, dont celles qui sont le sujet de cette étude.

En français, les frontières semblent coder à la fois pragmatiquement et informationnellement. En anglais c'est au sein des groupes rythmiques qu'il y a plus d'information post-syntaxique et non au niveau des frontières. Pour définir les paramètres qui vont être utilisés pour l'analyse des contours intonatifs des EMs on peut reprendre le tableau de Xu (Xu 2004a :2) :

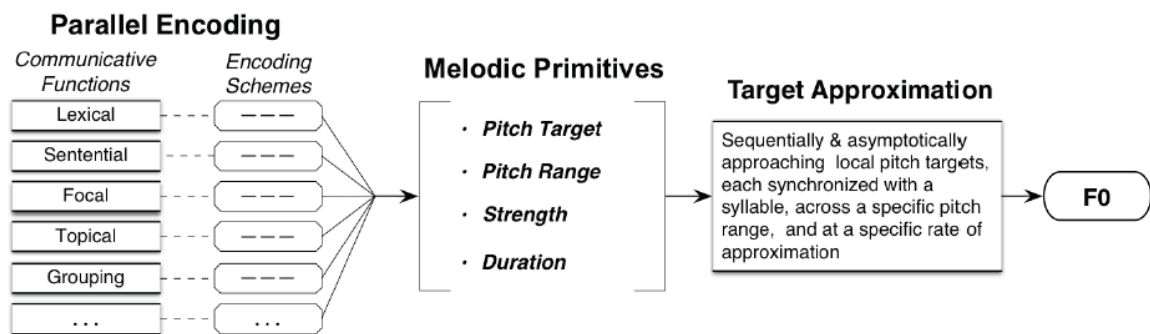


Figure 34. A sketch of the PENTA model. See text for explanations. The unnamed block at the bottom left indicates communicative functions yet to be identified (Xu 2004a:2)

Xu montre comment, à partir de signaux intonatifs sous-jacents, les fonctions sont codées, notamment par des cibles tonales qui représentent des écart (sauts) de fréquence, avec un effort articulatoire donné, et une durée qui va varier, surtout pour les focus et emphasis. Les contours vont donc tendre vers les asymptotes qui sont formées par les axes représentant les cibles tonales, et selon la durée attribuée à la syllabe et au mot, ces cibles seront ou non atteintes. Il faut un certain temps pour atteindre une cible donnée à partir d'un seuil de départ donné ; ce temps est régi par l'équation :

$$s = 8.9 + 6.2 d \quad (2)$$

$$t = 100.4 + 5.8 d \quad (4) \quad (\text{Xu 2004 :b})$$

Où s est la vitesse de changement de fréquence en demi-tons par seconde, d la valeur du changement en demi-tons, et t est le temps minimal nécessaire pour effectuer le changement. Dans ce schéma, la rubrique laissée vide dans les fonctions communicatives semble être le lieu où l'intonation métaphorique prend son origine. Xu le définit comme : « The unnamed block at the bottom left indicates communicative functions yet to be identify » (Ibid).

L'hypothèse ici est que le type de proéminence réalisé dans le cas de métaphore vive à l'oral est une de ces fonctions qu'il reste à identifier. Notre hypothèse s'inscrit à la fois dans cette perspective fonctionnelle et dans une perspective sub-segmentale qui vient la moduler. Car on peut aussi interpréter ces compromis intonatifs en français notamment (accentuation sur la tête de métaphore dans le groupe rythmique ou bien sur la position finale classique) comme l'application de deux principes de la théorie suprasegmentale, l'optionnalité et le déplacement au niveau de la forme logique (Adli 2004 :1,16). Ces « opérations syntaxiques » sont en accord avec l'angle d'analyse génétique sens—texte privilégié dans notre étude.

4.3 Topic focus, métaphorisation et prosodie

4.3.1 Le couple Teneur/véhicule comme sous-catégorie de Topic/focus

Les métaphores des énoncés sélectionnées sont connexes à la musique ou à des domaines sémantiques voisins, en d'autres termes elles commentent le contexte discursif :

Si le sens métaphorique est quelque chose de plus et d'autre que l'actualisation d'un des sens potentiels d'un mot polysémique (..), il est nécessaire que cet emploi métaphorique soit seulement contextuel ; par là j'entends un sens qui émerge comme résultat unique et fugitif d'une certaine action contextuelle (RICOEUR, 1972, 98)

Les éléments de *topic*, ou de *thème* sont activables ou activés dans un certain contexte discursif. C'est bien le terrain d'où naissent les métaphores, qui sera le *focus*, l'information supplémentaire par rapport au *topic*. Les métaphores naissent de ce *topic*, lorsqu'il est présent directement co-textuellement dans l'énoncé (métaphores in presentia), mais aussi de la thématique générale des interviews, du contexte, et elles s'érigent en s'ancrant dans ce terrain thématique. Les foyers métaphoriques ou *foci* informationnels peuvent donc être vus comme une extension des distributions, des emplois. Pas un remplacement, pas une substitution.

Comme il a été vu précédemment, cette relation *teneur—véhicule* est : « la relation décalée par projection sur l'axe syntagmatique d'un rapport de similarité entre deux paradigmes non isotopes » (Cortès 1995). La métaphore est donc directement liée aux concepts *actif* et *non-actifs* dans une perspective du troisième niveau informationnel de l'organisation du langage, lui-même lié au concept de thème/rhème, ou de topic/focus.

Soit la comparaison : « *enfin comme dirait Lacan le jazz structuré comme un langage donc euh* (327, F9) », le couple *topic-focus* (*jazz-langage*) est ici aussi le couple *teneur-véhicule*. Il en est de même pour les couples comparé-comparant dans les emplois métaphoriques :

et c' est une **musique** quand même assez **hypnotique** euh quelque part t' es en t' es en t'es pris dedans (125, F4)

Les *métaphores vives* sont de l'ordre du rhématique, et on a donc l'équation :

Teneur Véhicule ==>Topic focus

Si certaines comparaisons créatives sont retenues dans le cadre de notre étude sur le même plan que les métaphores, c'est que la distinction est parfois impossible (*like* en anglais oral peut être vu comme un marqueur discursif, ou comme l'instrument de mise en comparaison

même si leur intonation respective est souvent différente) et que pour contraster les types de vecteurs métaphoriques [teneur → véhicule] utilisés dans chacune des deux langues, ces comparaisons sont aussi intéressantes que les métaphores à proprement parler. D'autant plus que les locuteurs reformulent fréquemment une métaphore par une comparaison et vice-versa.

some drummers play real fluent you know and real like and real like you know more like water some drummers play like real windy you know what I mean where it's like you know everything everything is flowing but it's real light you know what I mean as oppose to like water where it's like real it's real strong but it has it still has the fluidity (E4, 129)

Les métaphores (*some drummers play real fluent*) sont alternées avec les comparaisons (*more like water*). Cette perspective d'analyse informationnelle menée en préambule d'une analyse formelle et sémantique des métaphores semble être utile pour deux raisons :

1/ Il s'agit d'oral spontané, l'organisation informationnelle (agencement topic/focus) et la prosodie agissant de façon parallèle sur le sens sont des indices essentiels ne serait-ce que pour tenter d'établir un gradient de vivacité ou d'inventivité des métaphores.

2/ La deuxième raison réside dans les différences de comportement métaphorique entre le français, l'anglais britannique et l'anglais américain, qui semblent porter davantage sur la structure syntaxique, informationnelle et donc prosodique qu'à un niveau purement lexico-sémantique : si toutefois un tel niveau est concevable isolément. Car la présente étude tend à confirmer que la métaphore, phénomène sémantique par excellence, naît en contexte, et si elle établit un raccourci, un *blend* (pour reprendre Gilles Fauconnier), au niveau de l'axe paradigmatique, elle n'a de sens que par la syntaxe sur laquelle ce raccourci se projette. La syntaxe lie teneur et véhicule, ou le comparant à la topique. La syntaxe est tributaire de la prosodie qui fonctionne symbiotiquement avec l'organisation informationnelle.

On a vu précédemment que l'information sur la nature syntaxique des composants de l'énoncé est binaire, ainsi que la nature des éléments phonologiques. Il en est autrement du sens qui est analogique, n'existe que dans le temps, porté par une situation énonciative. Le sens de l'énoncé est lui-même la résultante du sens des mots pris hors contexte, et de leur mise en présence par la syntaxe (*fire wood / wood fire*) et aussi de la prosodie qui véhicule emphase, ironie, incrédulité...

4.3.2 Prosodie et métaphore vive.

Prosodie et métaphorisation sont donc intrinsèquement liées par le concept de *focus* qui lui-même est lié à celui d'accent. La *Topique* d'une assertion est le sujet d'un prédicat propositionnel (le commentaire) qui est l'espace de réalisation des métaphores vives : Le schéma de Zubizarreta illustre que la sélection d'une structure à partir de l'ensemble des structures possibles, s'effectue par une convergence entre une forme logique LF (logical form), et une forme phonologique PF. Elle est déterminée par le choix qui est fait de marquer un constituant unique comme *focus*.

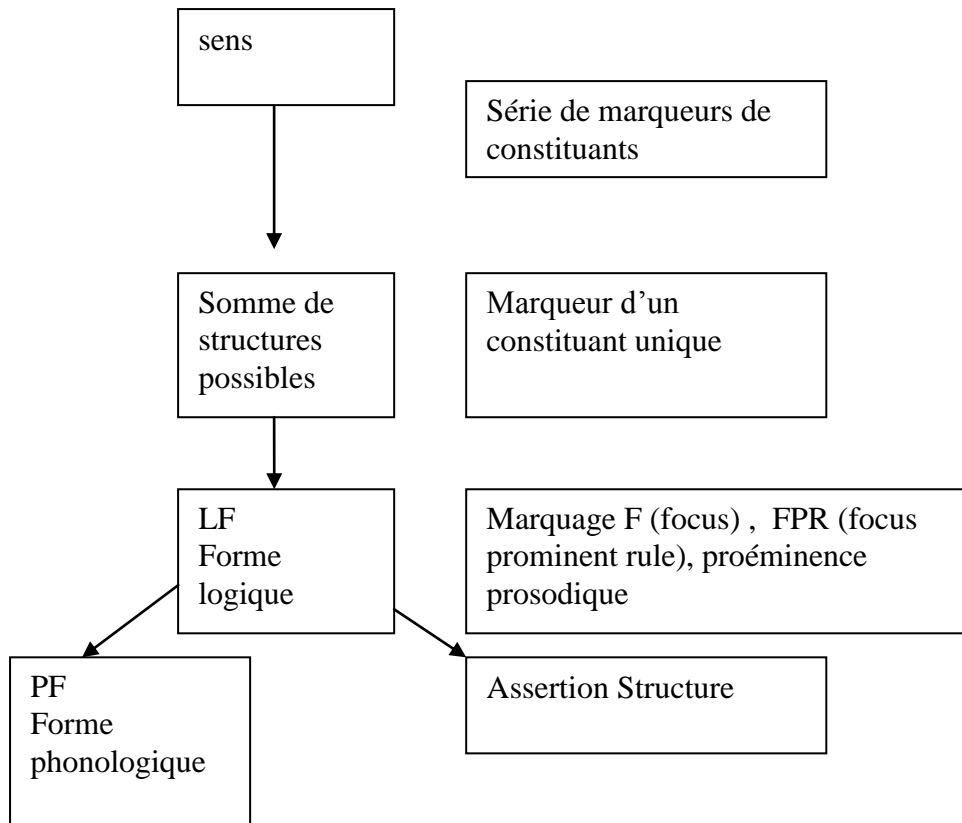


Figure 35 schéma de Zubizarreta

Ce schéma est opératoire pour développer l'hypothèse que la prosodie n'est pas uniquement tributaire de la syntaxe, mais aussi des marquages de *focus* et autres proéminences, dont les emphases, parmi lesquelles on espère inclure la métaphore vive, ce qui est l'hypothèse de travail exploitée ici. Un exemple simple illustre cette indépendance de la prosodie par rapport à la syntaxe : « et euh sinon ben les mots c'est c' est les notes en fait (88, F3) ». On pourrait croire ici que « mots » est topique or les contours prosodiques désignent sans aucun doute « mots » comme étant le focus, ce qui est logique dans le contexte, car [LA MUSIQUE EST UN LANGAGE] est un mapping conceptuel comme les EMs du corpus le montrent, alors que le vecteur inverse ne l'est pas [LE LANGAGE EST MUSIQUE], « mots » est effectivement réalisé avec une durée double de celle de notes, et avec un pic de fréquence légèrement plus haut :

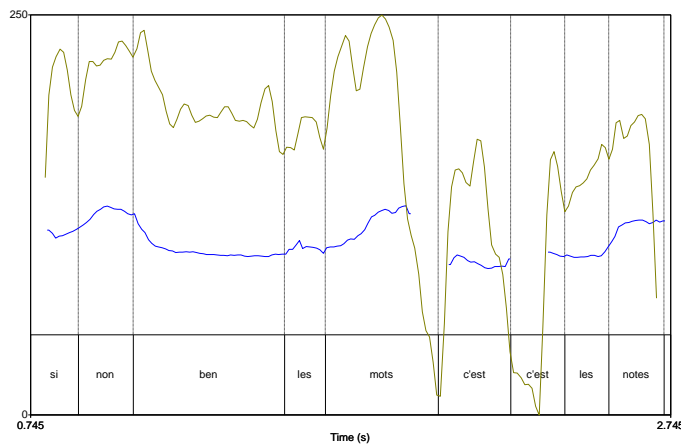


Figure 36 Illustration de l'éclairage de la prosodie sur la détermination des focus « ben sinon les mots c'est les notes »

L'exemple supra n'est pas une métaphore vive, mais un simple focus restreint (ou emphase). Le cas de figure des EMs est différent, car la fonction prosodique liée est indépendante de la syntaxe. L'analyse fine des différentes structures informationnelles des énoncés métaphoriques dans le corpus tente d'illustrer l'existence d'une réelle proéminence due à l'innovation lexicale qui se manifeste en parallèle avec celle de « focus » (Xu 2004a).

Exemple d'éclairage donné par la structure informationnelle et la prosodie sur le degré de vivacité des métaphores en anglais

Reprenons l'exemple de l'accent de **TAL**king correspondant à une vallée F_0 juste après la frontière gauche de la syllabe puis une forte montée de F_0 correspondant à une cible intonative élevée, soutenue par un effort articulatoire qui fait croître F_0 jusqu'à la fin de la syllabe.

Dans les termes d'Adamczewski, la forme en '*ing*' est en phase 2 (focus) et est dirigée vers la gauche. Elle est commentaire des éléments topiques qui précèdent (*some drummers sound like*). Dans ce cas, le verbe en phase 2 peut potentiellement être focus et donc aussi métaphore. Soit la suite de l'interview citée ci-dessus :

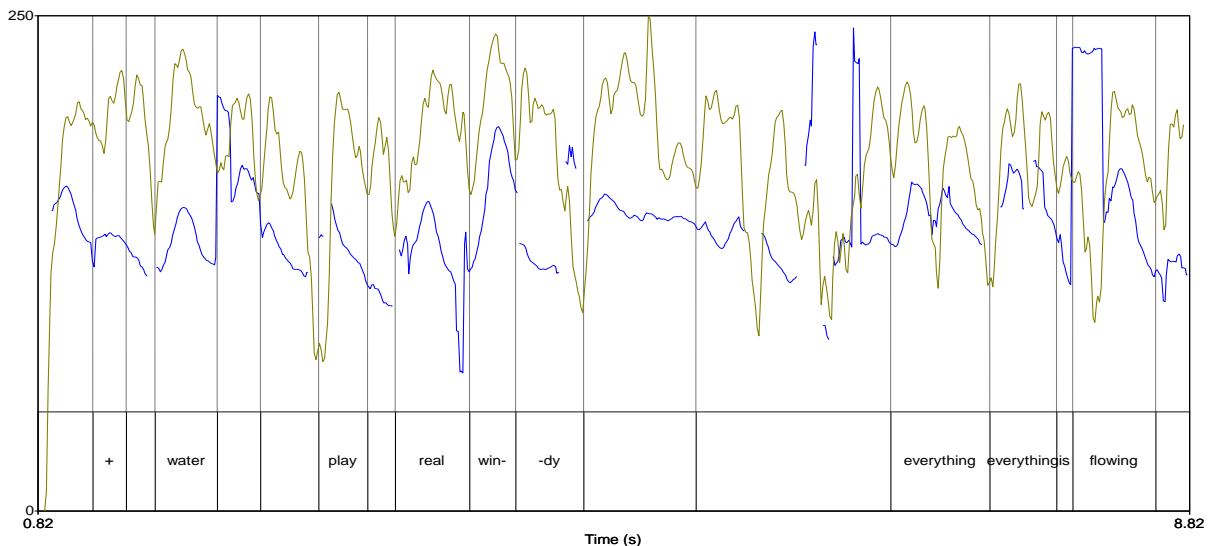


Figure 36': Focus et métaphore "some drummers play like real windy you know what I mean it's like you know everything everything is flowing (131, E4)"

Clairement, le verbe *play* à la forme simple est en phase 1, a une intonation descendante, non marquée, ce qui correspond à un contour type d'accentuation lexicale en anglais ; alors que la première syllabe de *flowing* présente une intonation montante (pic et chute) qui correspond à un fort marquage prosodique, comme pour « windy », répertorié ici comme métaphore. Il semble que dans les deux cas de « windy » et « flowing », il y ait une chute moins rapide des contours de F_0 après le pic F_{0max} , et que les contours remontent sur la deuxième syllabe non accentuée, ce qui n'est pas le cas pour les contours de mots similaires en simple focus, et la métaphore qui présente le plus d'excursions par rapport au focus type dans ce tour de parole est « earthy » :

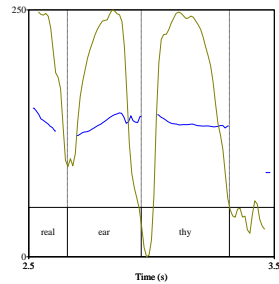


Figure 37 real earthy some drummers play real fluent you know and real like and real like you know more like water some drummers play like real windy (127, E4)

Les contours fréquentiels demeurent haut, ne chutent pas après le pic, et ne retombent toujours pas sur la deuxième syllabe non accentuée. Ces écarts sont étudiés systématiquement pour les deux langues dans l'ensemble du corpus, dans une étude organisée par les différentes structures informationnelles qui correspondent à différentes stratégies d'intensité de focalisation.

Exemple d'éclairage donné par la structure informationnelle et la prosodie sur le degré de vivacité des métaphores en français

Finesse de l'identification accrue :

En repérant les instances du groupe 'il y a' caractéristique des structures présentatives dans les deux langues, des métaphores qui avaient échappée aux autres méthodes de repérage apparaissent: « c'est à dire il y a toujours la basse qui qui fait le ce qu'on appelle **la pédale** la tonique mais au dessus il y a **au dessus** ça **bouge** c'est l'harmonie qui **bouge** en fait 185, F5».

D'un point de vue informationnel, la même structure peut introduire des éléments rhématiques qui sont d'une métaphoricité plus ou moins vive. Hormis le coefficient LSA (latent semantic analysis) attribué aux lexèmes et autres considérations lexico-sémantiques, l'observation des contours prosodiques peut déterminer s'il s'agit de termes focus (ou rhème), et lesquels de ces termes présentent des excursions qui semblent indiquer qu'ils sont la manifestation en surface d'un focus adjoint d'une autre fonction intonative qui s'apparente à un type d'emphase, ce qui est le cas pour **la pédale**, bien que ce soit une catachrèse. Or, le focus aux contours atypiques, n'est pas **pédale**, mais **tonique**, et c'est le couplage pédale-tonique qui apparaît comme se différenciant du simple focus :

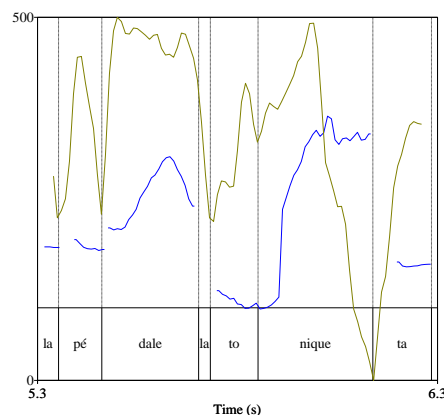


Figure 38. Focus réalisé en parallèle avec fonction intonative métaphorique

Le terme *pédale*, présente nettement des contours de focus, avec cependant un retard de pic de fréquence par rapport au pic d'intensité. Le phénomène est bien plus net pour les contours de *tonique*, où l'on retrouve les contours que l'on identifie dans d'autres métaphores vives, et que l'on tentera d'éclairer dans ce qui suit. Tout cela est cohérent avec les remarques théoriques faites sur la spécificité du français où les accents ont tendance à se réaliser sur les dernières syllabes à voyelle voisée des groupes rythmiques. Le dernier terme du groupe rythmique est bien *tonique* et non *pédale*, et c'est par rapport au groupe rythmique entier où la tête de métaphore est insérée, que la fonction intonationnelle due à la métaphore va se réaliser, non par rapport au terme isolé.

Il a été vu que les clivées et la dislocation sont motivées par le besoin de ne pas réaliser l'accent prosodique (qui est pour les deux langues considéré comme l'apanage du *focus*) sur le groupe sujet, traditionnellement à gauche du prédicat.

Or, si la métaphore porte l'accent prosodique, et cela est vérifié par les données prosodiques, elle doit être régie structurellement comme le **focus**, étant une sous-catégorie de celui-ci.

ben c'est-à-dire qu'en fait il y a il y a en fait il faut le penser vraiment par **accord** mais qui **bouge** il a toujours **un** qui bouge ça fait ta la da la da il y a toujours quelque chose qui va qui va **bouger une** ou deux notes en fait qui fait l'harmonie elle va **avancer** (186, F5)

De façon générale, le *focus* qui suit *il y a* est toujours accentué dans le cas de clivées vraies. Ici les métaphores potentielles, plus ou moins vives, sont dans la relative explicative. Le premier « bouge » est accentué comme un focus et il n'est pas dans une relative explicative, la structure présentative clivée amorcée par le locuteur est détournée, pour aboutir à une relative qui est presque indépendante (présence d'une pause après « accord »). Lorsque le terme « bouge » est repris, « il y a toujours un qui bouge » il devient thématique, et n'est plus accentué, c'est **un** qui est accentué (le nouvel élément rhématique), « bouge » est cette fois-ci dans une relative explicative d'une structure présentative clivée. Et de façon admirable, lorsque « bouge » est repris dans la suite du texte : « il y a toujours quelque chose qui va **bouger** ».

Le terme « bouger » reprend l'accent, parce qu'en bout de phrase rythmique, il vient clore en boucle l'unité informative, et est typiquement marqué. Cette troisième manifestation du lemme « bouger » est le « post-rhème », ou « mnémème » (FERNANDEZ VEST 2004). Ce terme vient assurer la cohésion circulaire du tour de parole, son accent prosodique vient rappeler que c'était lui le *focus*.

Les règles qui régissent l'accentuation et le positionnement du *focus* éclairent la nature des métaphores exprimées à l'aide de telles structures. En effet les métaphores qui ont un quelconque degré de créativité prennent l'accent prosodique caractéristique des focus avec, semble-t-il, une emphase particulière. La première mention de 'bouge' est une métaphore de création (même si la création est familière et cohérente avec les catachrèses existantes), mais la réitération de cette métaphore n'est plus vive. La métaphore s'est usée au fil du discours, ce qui explique que le locuteur n'a plus besoin de signaler emphatiquement à ses interlocuteurs qu'il passe à un niveau métaphorique exigeant un décodage plus complexe, d'où, en partie, la perte d'accent. Lorsque le concept de 'bouger' est réitéré, il reprend l'accent, pour réactiver la métaphore :

«il y a toujours quelque chose qui va **bouger** »

On remarque aussi que l'accent est certes présent mais de façon moindre par rapport à l'accent qui marquait la première itération de '*bouge*'. On pourrait en conclure que certaines caractéristiques de l'accent prosodique sont proportionnelles pour un locuteur donné à la vivacité de la métaphore. On tentera de vérifier la validité de cette hypothèse à l'aide des enregistrements sonores et ceci de façon contrastive. Sans tirer de conclusions à ce stade sur la typographie des contours prosodiques des métaphores vives, on peut remarquer des caractéristiques émergentes à l'aide de l'annotation et de la visualisation des contours prosodiques par le logiciel Praat.

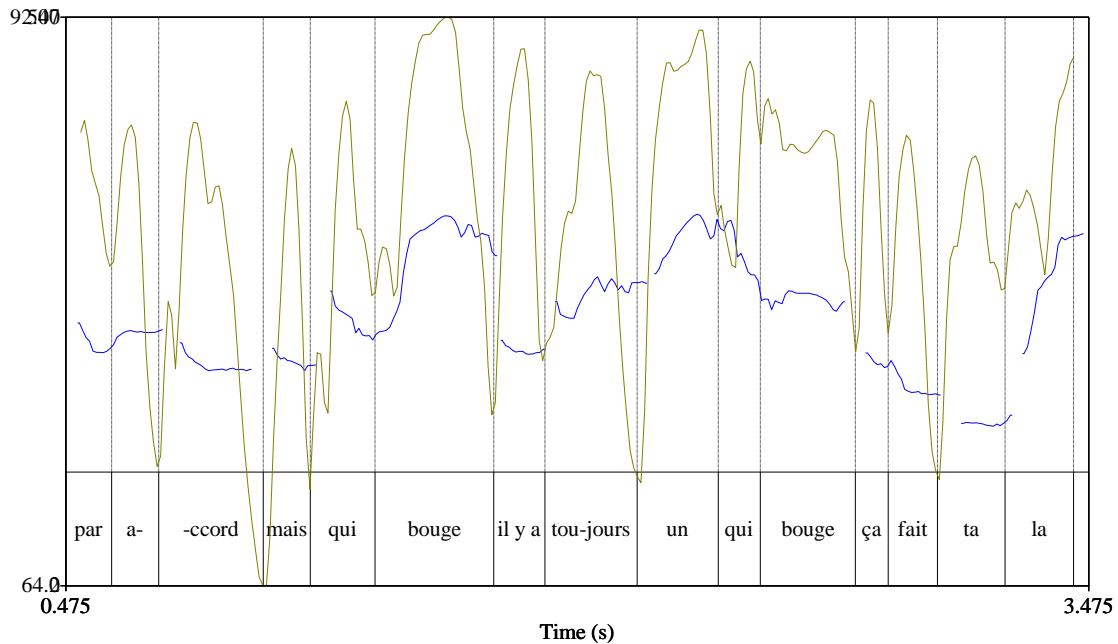


Figure 39. Caractéristiques des pics de fréquence de réalisations focales métaphoriques

Le pic de fréquence fondamentale est plus haut, plus étendu, et demeure haut jusqu'à la borne droite de la syllabe pour la première occurrence de « bouge » ou s'étire jusqu'à la borne droite. Enfin l'intensité du more correspondant à la voyelle de bouge « ou » est orientée à gauche dans la première instance, à droite dans la deuxième.

Comme pour les éléments 'focus', les métaphores doivent avoir des positions privilégiées dans le discours en français, et c'est donc pour les mêmes raisons : les éléments rhématiques sont incompatibles avec la position sujet, et ont une nette tendance à être décalés à droite de l'unité prédicative. Cela explique en partie les constructions clivées en français qui introduisent des métaphores : « il y a toujours quelque chose qui va **bouger** » (186, F5)

La stratégie revient entre autre à rejeter le focus (mais aussi l'élément métaphorique) à droite du prédicat.

4.3.3 Un exemple de contraste franco-anglais tiré du corpus

Exemple d'analyse de métaphore dans une optique topic/focus en français :

Par chance (même si la chance n'est pas à l'origine de ces similitudes comme le montrera l'analyse contrastive des mappings conceptuels dans les EMs des deux langues en fin d'analyse) certaines têtes de métaphores sont présentes, traduites littéralement, dans les deux sous-corpus français et anglais.

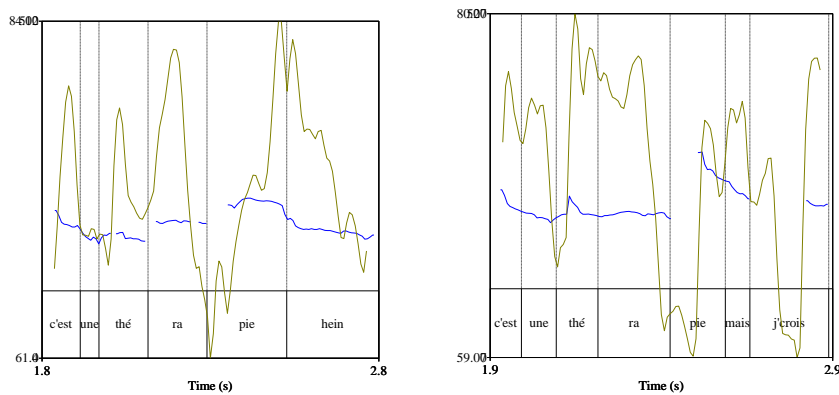


Figure 40. Contours de la tête de métaphore « thérapie » en français.

« je dis pas que c'est une thérapie euh la musique mais mais euh » (231, F5)

« je dis pas que la musique c'est une thérapie mais je crois que ça aide pas mal » (235, F5)

Dans le premier exemple, l'accent prosodique tombe sur *thérapie*, la métaphore est niée, la structure informationnelle est :

je dis pas que c'est une thérapie hein la musique
Th Th Th Rh Post rhème

Dans le deuxième énoncé, une minute plus tard, l'énoncé est réitéré mais cette fois-ci *thérapie* et *musique* ont été inversés :

je dis pas que la musique c'est une thérapie mais je crois que ça aide pas mal
Th Rh

Le rhème métaphorique devient ici thème et l'intonation vient presque contredire la négation. La suite de l'énoncé confirme ce que l'intonation laisse supposer : « mais je crois que ça aide pas mal ». La négation est rhétorique, et la prédication « la musique est une thérapie » a été validée. Cette métaphore ne semble pas être réalisée avec des contours différents de ceux qui sont prévisibles pour un focus étroit. On a très probablement affaire à des métaphores peu vives. Le bruit dû au 'hein' qui suit la première occurrence du terme interdit toutes utilisations de ces données. Mais cela illustre le lien entre topic/focus et structure informationnelle et donc métaphore et structure informationnelle.

Exemple d'analyse de « therapeutic » dans une optique topic/focus en anglais :

Il est intéressant de comparer avec un EM en anglais qui utilise la même métaphore (conceptuellement parlant) : « sure sure but I mean there's something therapeutic about it er if you're depressed about singing... » (35, E1)

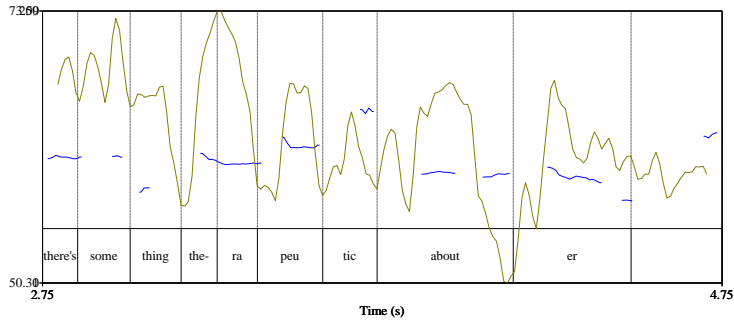


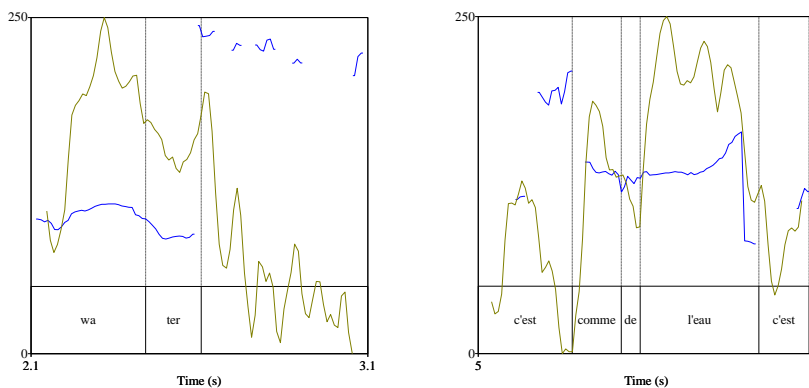
Figure 41. Contours prosodiques de la tête de métaphore « therapeutic » en anglais

La stratégie semble similaire. La stratégie informationnelle consiste à obéir au '*end rule*'. Même si l'anglais a une plus grande tolérance pour les SN sujets focus et les transformations suivantes sont possibles :

- * something therapeutic (is found in music)
- * music is therapeutic

Mais elles supprimeraient le temps de gestation de la métaphore que permet la structure focalisante à droite. Là aussi, en anglais cette métaphore de la musique/thérapie est réalisée avec des contours prosodiques de *focus* et laisse présager une métaphore lexicalisée, ou prévisible. Cela corrobore l'absence de pause hésitante qui précède la plupart des métaphores innovantes.

Exemple de métaphore présente dans les deux langues et réalisée avec des contours qui diffèrent de l'intonème de focus simple



**Figure 42. Contours de « water » et de « eau »
as opposed to like water where it 's like real it 's real strong (134, E4)
c'est comme de l'eau c'est très très fluide (323, F9)**

Le terme « water » est une métaphore dont les contours sont typiquement focaux. « eau », qui est à proprement parler une comparaison (mais pour l'étude prosodique les comparaisons sont prises en compte, étant régies informationnellement et émotionnellement comme des métaphores), présente des contours qui diffèrent de ceux de focus simple. L'hypothèse est que ces contours véhiculent un sens supplémentaire, qui peut être lié à celui de la signalisation

d'une métaphore vive, d'un emploi lexical imprévisible. Le fait que locuteur choisisse de « signaler » sa métaphore se justifie par le contexte à droite, en fait celui-ci commente une métaphore d'un locuteur anglais (« it's like water man ») et il y a donc prise de conscience de la métaphore. Plutôt que « prise de conscience » on préférera l'expression « réappropriation de la métaphore par le locuteur » : « c'est comme une bouillie informe (...)jouais ouais ben c'est oui c'est comme de l'eau c'est c'est vrai que c'est très très fluide » (323 ; F9).

Aucune conclusion ne peut être tirée à ce stade sur les différences entre les contours de focus simples et ceux de focus réalisés en parallèle avec cette hypothétique emphase métaphorique ; le chapitre suivant s'y attache.

4.3.4 Conclusion sur structure informationnelle prosodie et métaphore vive.

Reprenons la conception de la métaphore édifée dans le chapitre précédent qui traitait de la métaphore vive et de la théorie de l'information :

'En d'autres termes, la création de métaphores vives correspondent à de nouvelles combinaisons, non prévisibles mais possibles, et donc tout le sens qui en émerge ne peut pas avoir été avant même que le couplage ait eu lieu.'

Ce qui n'était qu'une supputation ou une déduction théorique est maintenant étayé par les données prosodiques d'enregistrements d'oral spontané. Comme il a été vu dans l'exemple précédent en anglais américain, *'play'* est non seulement de l'ordre du *thématique*, théoriquement, mais prosodiquement aussi. De même *bouge* (dans l'exemple en français), qui peut être considéré comme une métaphore d'une certaine vivacité, est prosodiquement un focus. Et c'est cela qui nous permet d'affirmer que ce qui était au départ le pur fruit d'un raisonnement est vérifié expérimentalement : le fait que les têtes de métaphore soient de l'ordre du focus prosodiquement parlant corrobore l'apparition d'un nouveau sens avec la métaphore vive ; celle-ci n'est pas simplement une re-formulation.

Cela n'est pas toujours évident dans le corpus, et plus certaines métaphores sont vives, moins elles ressemblent prosodiquement à des foci. C'est ce phénomène même qui sera analysé dans les deux chapitres suivants qui tentent de démontrer la présence d'au moins deux fonctions intonationnelles dans les métaphores vives.

Cette illustration du lien entre prosodie et métaphore repose sur le fait que le phénomène a lieu en français et en anglais. Ce lien sera établi lors du chapitre suivant où les différentes structures, et par ce biais, l'ensemble des occurrences métaphoriques seront observées. Cela permettra entre autres de définir les paramètres de la typographie prosodique des énoncés métaphoriques :

- Le pic de fréquence, et sa position relative par rapport au pic d'intensité
- La durée
- La répercussion sur les syllabes alentours

Il s'agit donc d'utiliser toutes les données disponibles et qui semblent pertinentes dans l'analyse contrastive des énoncés métaphoriques dans les deux sous-corpus. On peut résumer le cadre théorique développé ci-dessus en reprenant les grandes lignes de la théorie sens-texte (tst).

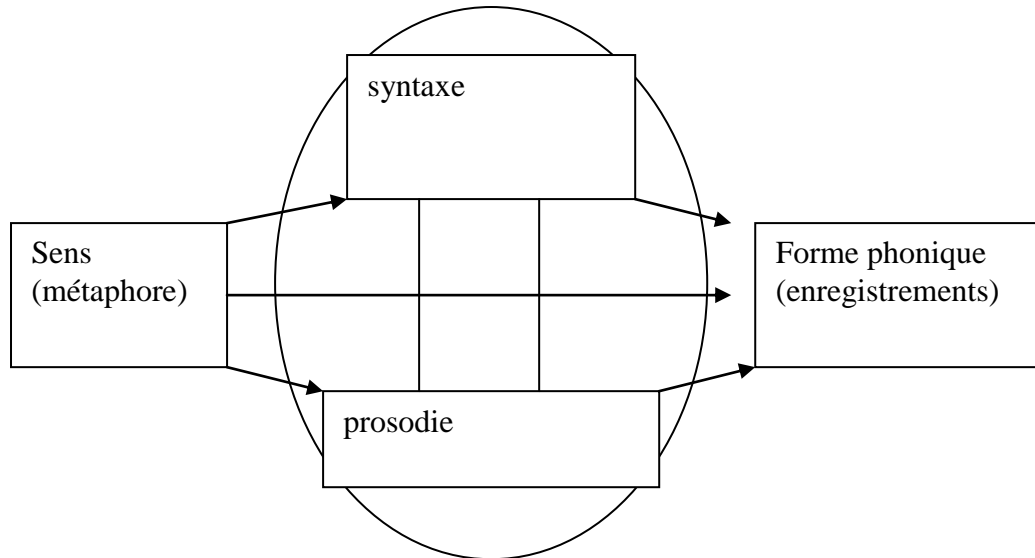


Figure 43. Schéma de la théorie sens-texte (tst)

Les éléments ayant le même marquage, seront susceptibles d'être placés dans le même champ. TopF (champ de topique), le FocF (champ du focus) et le tailF (champ du tail, thème non topique). La présente étude s'intéresse plus particulièrement au champ du focus, topos de la métaphore. Il est important de noter que l'analyse qui suit se sert de la prosodie uniquement lorsque les données phoniques le permettent (qualité d'enregistrement, absence de parasitage) et lorsque ces données sont pertinentes. Il faut également pondérer toute conclusion par la proportion que représentent les données techniquement exploitables sur lesquelles elle porte par rapport à l'ensemble des données.

Si l'étude est corrélée au corpus (corpus-driven), elle n'est pas prosodiquement dépendante. Néanmoins les données prosodiques et la grammaire prosodique des métaphores dans le corpus étudié sont un élément essentiel. Car s'il y a des métaphores de la musique, il semble bien qu'il y ait aussi une musique des métaphores.

4.3.5 Focus et 'oral spontané', dans quelle mesure les motifs prosodiques du corpus sont-ils affectés par son genre

Si les métaphores vives à l'oral, comme leurs contours prosodiques tendent à le confirmer, sont des focus il est nécessaire de s'attarder sur le genre d'oral dont il est question ici. L'appellation *oral spontané* est insatisfaisante. Il s'agit d'interview où l'enquêteur enregistre une conversation à l'aide d'un microphone qui peut sembler contradictoire avec le terme *spontané*, mais cela demeure le terme le plus proche.

La prosodie de l'oral spontané repose selon tous les auteurs vus ci-dessus, sur des systèmes qui vont expliquer les différents *intonèmes*, ou motifs catégorisables et reconnaissables. Ces systèmes sont régis par des hiérarchies dans les constituants mais aussi des interactions, thème/rhème, sémantiques, rythmique (alternation de montée et de descente tonale pour des constituants de même niveau).

Pour ce qui est des énoncés oraux dits 'spontanés', on peut considérer des unités d'expression, qui sont classables. Nakajima et Allen (1993) y distinguent:

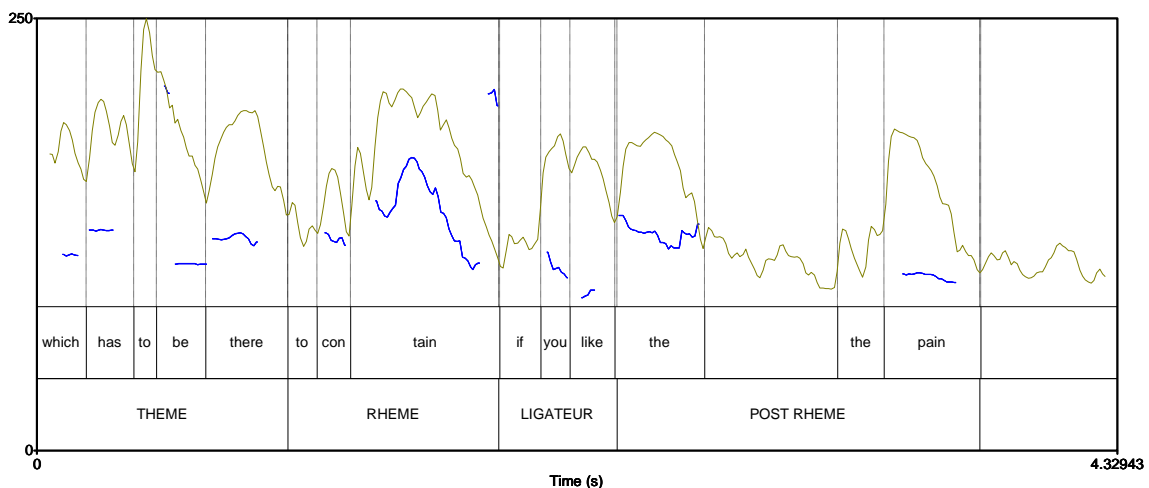
- Le changement de sujet ou TS, avec des contours mélodiques haut-bas (nouveau sujet, interruption)
- La continuation ou TC (lien fort), avec contours moyen-bas
- L'élaboration ou ELB, avec des contours bas-bas (ajout d'une information, clarification, résumé)
- et la continuation de l'acte de parole ou AC avec contours bas-haut

Les énoncés métaphoriques, vu leurs amorces d'hésitations et de marqueurs de reformulation entreraient dans la catégorie ELB ou AC, donc finiraient par des contours tonaux bas ou haut. Etant donné que, comme nous allons le voir, une grande partie des productions métaphoriques sont réalisées à droite des structures informationnelles qui sont utilisées, et comme elles sont réalisées avec un pic de fréquence fondamentale tardif, il s'agirait donc ou de continuation de l'acte de parole AC, ou d'énoncés ELB avec une emphase terminale. Danon-Boileau et Morel (1995), quant à eux, voient des énoncés composés d'un préambule comprenant un ligateur (tu vois, donc, pour moi) et d'un cadre (le thème), et un rhème.

On reconnaît davantage la structure des EMs dans cette dernière schématisation :

*er I think the structure has to be there to **contain** if you like the the pain (43, E1)*
*mais je pense qu'il y avait un **verrou à lâcher** (226, F5)*

Dans ces deux exemples typiques des EMs dans le corpus on reconnaît clairement la partie ligatrice (*I think/mais je pense*) suivie de la topique (*the structure/qu'il y avait*) du rhème support et de son support lexical (*has to be there to contain/un verrou à lâcher*). Dans ces structures les auteurs distinguent des schémas tonaux ascendants (**éléments repères**) et descendants (**éléments repérés**). Dans les deux exemples ci-dessus, les montées tonales vont culminer sur les éléments rhématiques qui sont aussi les noyaux métaphoriques :



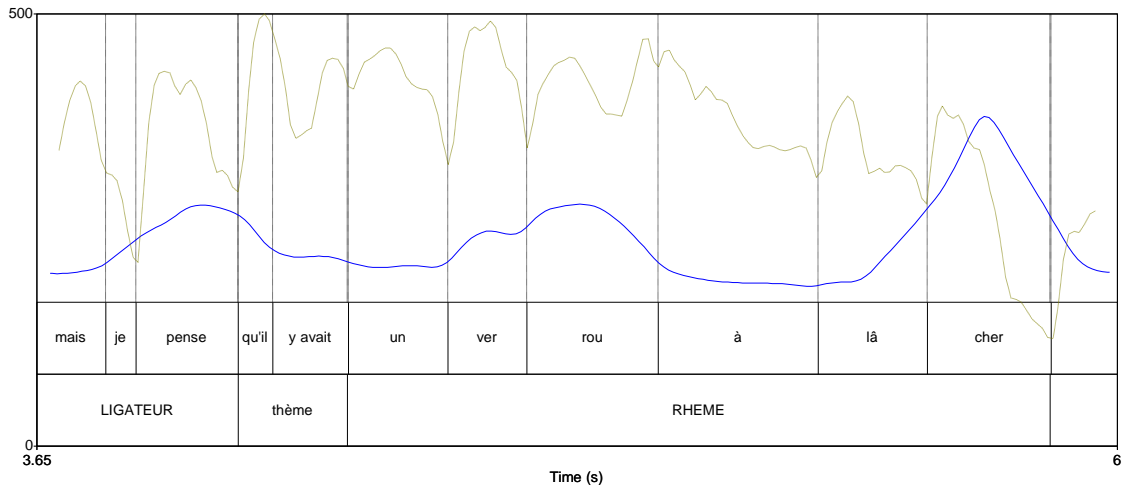


Figure 44 Alignements contrastif des contours prosodiques

Les deux focus métaphoriques en anglais et en français (*contain/lâcher*), sont réalisés avec des contours tonaux montants sur toute la durée du mot en français et sur la syllabe lexicalement accentuée en anglais. Les deux présentent surtout un étirement de la durée syllabique, qui est plutôt une caractéristique de l'emphase, mais aussi un pic de F_0 plutôt caractéristique des focus.

La différence entre les contours observés ci-dessus et les motifs présentés par les auteurs qui ont décrit la structure des *utterance units* est la présence de contours montants sur les focus, et non descendants, en d'autres termes des motifs (L)H*.

le décrochement vers le bas qui s'établit généralement à la frontière de ces deux constituants est analysé comme une forme neutre, et correspond au downstep, alors qu'une transition vers le haut, traduit une emphase, et une transition vers le bas, une incise. La structure repère / repéré récursive s'applique à l'intérieur de l'énoncé, à des éléments de nature différente (thème rhème, antécédent-relative, etc.) (Ibid)

On retrouve bien la transition vers le haut (*there* et *verrou* sont tous deux H) qui est caractéristique des emphases.

Au-delà de cette organisation expressive et structurale, les mêmes auteurs voient une autre fonction de la prosodie qui est liée au genre des énoncés du corpus : la fonction coénonciative. Il s'agit, comme il sera vu plus loin, de la prise en compte de(s) allocutaire(s), de son/leur point de vue. Les niveaux tonaux élevés correspondent à des *confrontations*. Ces niveaux sont, comme dans le cadre de l'interrogation, liés à la remise en cause et à l'émotionnel. Ils atteignent leur paroxysme dans les crises d'hystérie, de sanglots.

Il est donc normal que les noyaux métaphoriques soient aussi focus, mais ils sont à la fois 'remise en cause' et 'questionnement', mais aussi tentative de clarification, de consensualité. Ce qui explique peut-être que les cibles toniques ne soient pas toujours hautes. Une tentative de théorisation des contours prosodiques métaphoriques vifs sera effectuée plus en détail après une observation prosodico-informationnelle systématique des EMVs. Mais il est important d'établir une première mouture de ces motifs, qui va permettre de repérer ce que nous voulons observer de façon large.

4.3.6 Etablissement d'un motif prosodique provisoire CMV (contours métaphoriques vifs) pour l'observation des différentes structures informationnelles hébergeant les EMVs

1 Notations choisies

Les focus en français, en anglais britannique et américain présentent un motif prosodique qui comporte une cible tonale haute. Le moment de réalisation du pic dans les contours de la syllabe accentuée varie, selon la langue (très tôt en anglais américain, tôt en anglais britannique orienté vers la gauche, et plus tard en français). Les focus peuvent aussi être des focus « étroits » (narrow focus) et il s'agit entre autre des emphases, parmi lesquelles on entend distinguer les emphases métaphoriques.

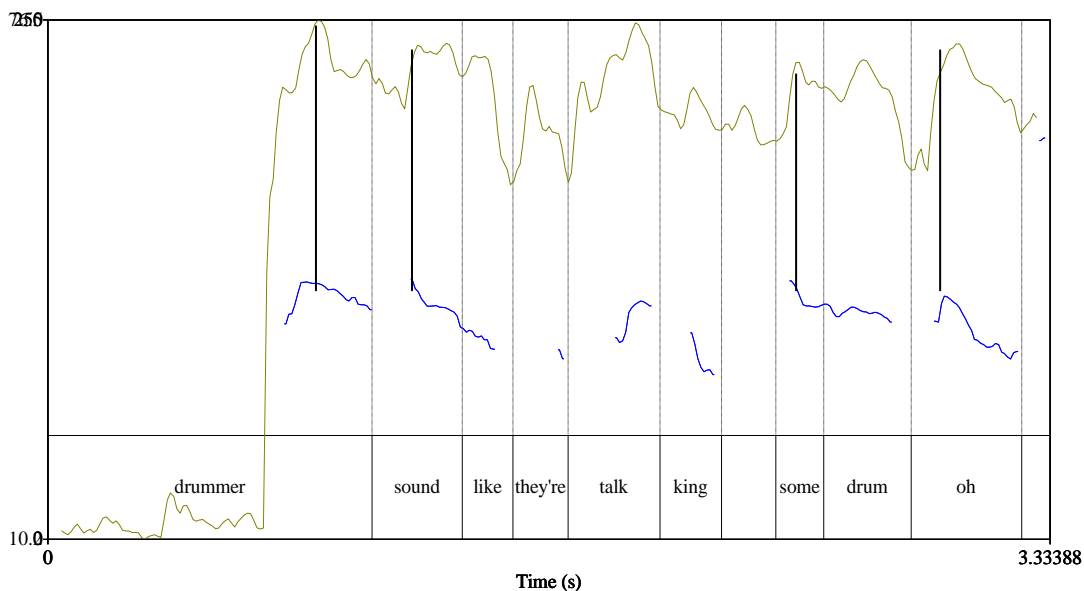



Fig 45 Prototype d'accent d'emphase métaphorique
*you know some drummers sound like they 're **talk**ing some drummers* (139, E4)

Ici il semble y avoir un pic «  » sur la première syllabe de Talking qui la différencie des autres syllabes avec un accent de focus, notamment par son pic intonatif tardif. Les autres focus alentours voient leur pic de fréquence F_0 réalisé lors de la première moitié de la syllabe. C'est au niveau du **mot prosodique** que les observations auront lieu, et au-delà des motifs intonatifs retenus ci-dessus (L, H, *, %, l) il faudra prendre en compte tous les paramètres prosodiques, ce qui n'est pas le cas des notations vues jusqu'ici (L, H, LH*). **Le niveau du groupe prosodique**, l'unité supérieure du mot prosodique, devra aussi être pris en considération, notamment en français où sa structure fera que l'emphase métaphorique ne se réalisera pas forcément sur la tête de métaphore.

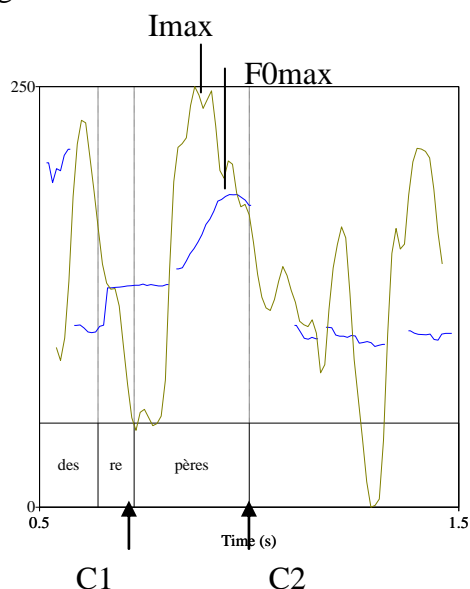
La fréquence fondamentale du *focus* intentionnel pour le français est HL* si la montée et la descente sont réalisées sur la syllabe nucléaire, H+ L* si le pic est atteint avant la syllabe. En anglais son motif est H*L, dans le cadre de cette étude contrastive on retiendra HL* pour les deux langues.

Ces paramètres prosodiques comprennent donc en plus des hauteurs tonales, les pics et formes des courbes d'intensité qui sont aussi la trace de réalisation de focus (Kochanski 2006) et la durée (le débit) qui est une partie intégrante de la réalisation des focus dans les deux langues étudiées, mais surtout des emphases.

Choix des paramètres

On observera les courbes de fréquence mais également celles d'intensité. Il faut pouvoir observer ce qui se passe sur les syllabes avoisinantes également. Pour conclure, il s'agira de mettre en perspective les paramètres illustrés par la figure suivante :

Figure 5-21 Paramètres retenus



IS	Structure Informationnelle
Fomin	Valeur minimale de Fo dans ou en dehors de la cellule à gauche
Fomax	Valeur en demi-tons du pic de Fo
C1	Temps de la borne gauche de la cellule
C2	Temps de la borne droite de la cellule
C1 to Fomax	Durée de la borne gauche de la cellule jusqu'au moment du pic
C1 to Imax	Durée du départ de la cellule jusqu'au moment du pic d'intensité
Delay/C	Temps du pic d'intensité jusqu'au pic de Fo
C2- Fo max/C	Durée qui sépare la borne droite du pic de fréquence (ramenée à la proportion de la durée syllabique)
dF(Fomax-Fomin)	Saut de fréquence représenté par la proéminence

Tableau 29 Paramètres prosodiques sélectionnés pour l'étude à la suite du tour de la prosodie de l'anglais et du français

Ces données peuvent permettre de définir et de comparer les courbes de proéminence grâce à leurs paramètres prosodiques et non plus par le recours à des paramètres syntaxiques. Ces choix découlent du principe de l'alignement du début des focus avec le départ de contour d'une syllabe, et on observe par conséquent les syllabes qui visiblement sont le siège d'une proéminence de type focale et emphatique, c'est-à-dire présentant une élongation de la durée, une cible tonale assez haute et soutenue. Le paramètre de l'intensité donnera du relief et un point de repère aux courbes et ne doit pas être laissé de côté. Le paramètre du pic d'intensité, dont le carré de la valeur est un indicateur de l'énergie mise en jeu, est surtout intéressant pour apprécier les possibles différences avec le schéma prosodique typique du focus car, par sa distance avec le pic de fréquence, il permet, dès lors que l'on compare toute donnée avec des valeurs moyennes pour le type de syllabe correspondant (syllabe à voyelle longue, focale et en fin de mot par exemple) et pour un locuteur donné, de mesurer entre autres l'allongement de la tenue de la syllabe. Ce paramètre du pic d'intensité fournit un repère pour les comparaisons des réalisations des différents événements des contours prosodiques qui n'est plus dépendant du départ et de la fin du segment syllabique.

Etablissement de motifs prototypiques

On a pu établir que les métaphores vives, par définition, étaient à la fois focus et emphase. Il est tentant de déduire que s'il y avait effectivement un profil prosodique résultant de ces deux traits et de l'implémentations de fonctions qui restent à définir, il pourrait devenir un indicateur de la vivacité métaphorique, étant donné qu'une métaphore morte, passe inaperçue tant au niveau de l'encodeur qu'à celui du décodeur. Quels sont les motifs qui vont servir de dépisteuse selon la position dans l'énoncé pour les différents dialectes ? L'établissement de courbes moyennes de focus restreints pour les différents cas de figure rendra possible l'observation des déviations des contours des métaphores vives potentielles par rapport à celles-ci.

Toute donnée prosodique ne fournit d'indication quant à sa charge emphatique que dans la mesure où elle est ramenée à une comparaison avec une valeur moyenne. On prendra comme moyenne, le focus étroit. Cela à la fois pour des raisons intrinsèques à la définition même de la métaphore vive, comme il a été souligné, et pour des raisons d'observations des données prosodiques obtenues à l'aide du logiciel Praat, qui ont corroboré le fait que les métaphores d'une quelconque vivacité sont aussi focus, et à des degrés variables, des emphases.

Que ce soit dans le contexte d'interviews comme celles conduites pour la constitution du corpus, ou de tout autre genre discursif, une métaphore vive qui ne serait pas articulée comme telle, à savoir avec une certaine **emphase**, serait difficilement décodable par l'allocutaire. Ainsi en lisant, sans connaître le contexte, n'importe lequel des énoncés considérés comme innovants métaphoriquement avec une intonation qui serait dictée par la syntaxe, donc sans focus restreint, on échapperait au sens **inténué** par le locuteur : «*what 's the word I 'm looking a very sort of er what 's the word I 'm looking for a very male kind of thing* (21,E1) » Il y a réellement, dans les EMs du corpus oral, une recherche avouée de nouveaux usages lexicaux, une quête représentative.

Sans l'emphase, on comprendrait ici que la musique dont le locuteur parle à cet instant est une musique qu'écourent de préférence les hommes, or ce qu'il semble vouloir signifier en réalité, c'est que la musique elle-même a un aspect masculin, ce qu'il confirme à plusieurs reprises en employant les termes « hard », « a raw edge ».

Quels sont les schémas prosodiques moyens pour les différentes positions dans le mot et dans la phrase, pour les différents locuteurs et les différents dialectes, les mesures étalons en

quelque sorte, à l'aide desquelles la trace de métaphoricité prosodique va être évaluée, c'est-à-dire le degré d'emphasis ? Il faut les établir. On verra ensuite dans quelle mesure on peut assimiler cette emphasis à un indicateur de métaphoricité.

Il faut donc calculer les motifs moyens pour chaque cas de figure. En se fondant sur les grandes lignes du tour d'horizon des données théoriques sur la prosodie des deux langues, il apparaît judicieux d'établir selon les dialectes, et uniquement pour les locuteurs pour lesquels il y a suffisamment de données, les critères suivants :

En ce qui concerne les locuteurs anglais britanniques et américains :

- L Nterm Syllabe longue non-terminale
- L TermSyllable longue terminale (mot et fin de phrase)
- S Nterm Syllabe courte non-terminale
- S Term Syllabe courte terminale

Pour les locuteurs français l'accent de focus se produit sur tout le mot mais semble être majoritairement observable et comparable sur la dernière syllabe à voyelle voisée, on établira donc des motifs et caractéristiques moyennes pour les syllabes de fin de groupes rythmiques, et pour celles qui ne sont pas en fin de groupe

- Nterm
- Term

Les caractéristiques moyennes prises en compte pour ces calculs de prototype et qui seront aussi celles déterminées pour les noyaux des EMs que l'on retrouvera à chaque mention des données prosodiques sont :

Fomin	Fomax	Fomax- Fomin	C2-C1	C1 to lmax	C1 Fomax	to Delay F-I	C2- Fomax/C
-------	-------	-----------------	-------	------------	-------------	-----------------	----------------

On cerne ainsi la montée tonale, la durée syllabique en arrêtant celle-ci à la frontière droite du voisement de la voyelle (C2-C1), la distance du pic d'intensité et de fréquence à la frontière gauche, l'écart entre ces deux pics ramené à la durée syllabique (delay F-I), et la distance entre le pic de fréquence fondamentale et la frontière droite ramenée à la durée syllabique (C2-Fmax/C).

Exemple de calcul

L'exemple de l'anglais américain utilisé plus haut peut illustrer les observations et analyses pratiquées dans le chapitre suivant:

You can definitely like think of like elements you know what I mean some drummers play like real **rock** hard you know what I mean real real **earthy** some drummers play real **fluent** you know and real like and real like you know more like **water** some drummers play like real **windy** you know what I mean where it's like you know everything everything is **flowing** but it's real you know what I mean as oppose to like water where it's like real it's real **strong** you know but it has it still has the fluidity you know so like you know it is like I mean you could take like you know every element there is **fire** uhu (127,E4)

Le locuteur procède ici à une série de comparaisons et métaphores qui autorisent une comparaison et une tentative de vérification de la corrélation métaphoricité-prosodie. Les termes retenus pour cet énoncé sont :

<i>rock</i>	S Term
<i>earthy</i>	L Nterm
<i>fluent</i>	L Nterm
<i>water</i>	L Nterm
<i>windy</i>	S Nterm
<i>flowing</i>	L Nterm
<i>strong</i>	S Term
<i>fire</i>	L Term

Les quatre types de possibilité sont représentées et il faut donc comparer avec les valeurs moyennes qui ont été calculées pour chaque type pour le locuteur A4, afin d'apprécier les déviations des contours des EMVs. Ces déviations sont calculées en pourcentage de variations de la valeur moyenne, un écart par rapport à la moyenne, soit pour la durée syllabique C_{rock} :

$$E(C_{rock}) = C_{rock} / C_{moyen} \times 100$$

Les valeurs moyennes ont été calculées pour le locuteur :

$F_{0max}-F_{0min}$	C2-C1	Delay F-I	C2-Fmax/C	position
3,9325	284	0,03701201	0,34288452	L Nterm
2,92	369	0,04607046	0,40108401	L Term
3,14285714	258,428571	0,20904721	0,28956325	S Nterm
3,015	250	-0,68	0,434	S Term

On obtient les valeurs de déviation exprimées en pourcentage ou bien de la variation moyenne de fréquence fondamentale $E(d F_0)$ ou bien de la durée totale de la syllabe considérée ($E(C2-C1)$, $E(Delay/C)$, et $E(dC2)$).

token	<i>Morph</i>	<i>lsa</i>	$E(d F_0)$	$E(C2-C1)$	$E(Delay/C)$	$E(dC2)$
flowing	1c	0,04	-25,3146853	-11,6197183	18,2111496	-7,99363104
rock	3d	0,1	-35,0248756	9,2	20,3531136	-4,93846154
earthy	3d	0,06	-24,8315321	5,63380282	5,96546567	-5,28845176
windy	3d	0,06	176,786364	20,9302326	-9,904721	-22,9563252
fluent	3d	0,03	112,39726	20,8672087	-4,607046	16,1915989
water(2)	3d	0,02	2,19961856	-1,76056338	-3,701201	-3,28845176
strong	3d	0,11	-45,1741294	68,8	-5,4	26,4
fire	3d	0,06	-37,6369863	14,0921409	81,592954	-40,1084011

Tableau 30 Exemple de classement des données prosodiques

Les écarts les plus notables font ressortir quatre classes.

1/ le terme qui ne s'éloigne pas significativement de la moyenne water, qui est la sixième utilisation par le locuteur, est donc thématique.

2/ Deux termes *windy* et *fluent* présentent des sauts de fréquence deux fois plus importants que la moyenne, du même coup, leur durée est aussi nettement augmentée, et cela est logique vu l'équation qui établit que la durée est une fonction affine du saut de fréquence.

3/ Cinq termes présentent des sauts de fréquence anormalement bas, et cela de façon significative, *flowing*, *rock*, *earthy*, *strong*, *fire*.

4/Un terme « fire », présente à la fois ce saut de fréquence anormalement bas, mais aussi une inversion des tendances au niveau des pics d'intensité et de fréquence. Le pic d'intensité est tout à fait à gauche et celui de fréquence collé à la frontière droite de la syllabe.

Mis à part « strong » qui n'est pas une métaphore vive, on est en présence de deux catégories d'emphase, celles qui correspondent aux caractéristiques des focus étroits relevées par Xu, une augmentation du saut de fréquence entraînant une augmentation de la durée syllabique sans que la position du pic de fréquence ne change de façon significative.

La deuxième catégorie d'emphase semble être réalisée par une baisse du saut de fréquence, et un changement de l'arrangement respectif des pics de fréquence et d'intensité plus ou moins prononcé.

C'est le cas de *flowing*, *rock*, *earthy*, *fire*. Les quatre baisses de saut de fréquence correspondent à une augmentation du retard de pic, ce qui n'est pas le cas strong, qui n'est pas une métaphore. Cette stoechiométrie des paramètres prosodique se reconnaît à l'oreille. Elle semble correspondre à l'expression d'une recherche de sens, ce qui n'est pas le cas de *windy* et de *fluent* qui sont des emphases bien marquées mais classiques pour le locuteur.

Cela se voit de façon nette en superposant les courbes de *rock* et celle des valeurs médianes :

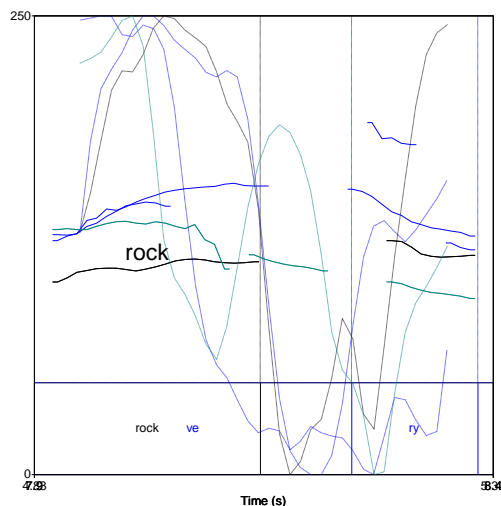


Figure 46 Superposition de contours avec Praat

La courbe (*rock*) de fréquence s'élève lentement jusqu'à la frontière de la syllabe ce qui n'est le cas ni pour la courbe en bleu (au dessus) qui est la valeur médiane pour les syllabes courtes terminales, et dont le gradient de fréquence est plus fort avec une baisse en fin de syllabe, ni pour la courbe verte (*Monday gras*). Ces tendances sont-elles présentes pour les autres positions ?

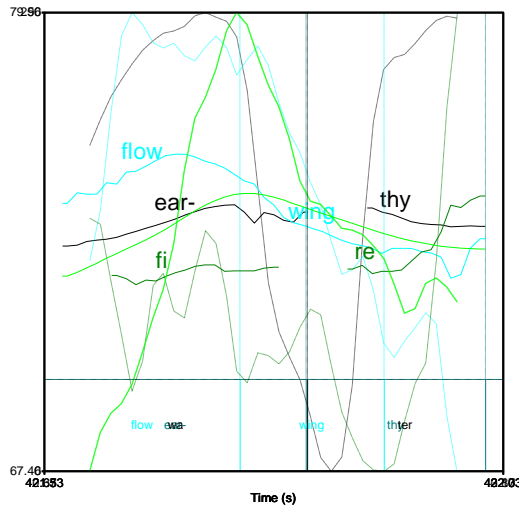


Figure 47 Positionnement par rapport à des contours moyens

Par rapport à la courbe moyenne de fréquence pour les syllabes longue non terminales (en vert), qui finit en cloche, *earthy* et *fire* sont atypiques, surtout dans le cas de *earthy* et de *fire* qui paraissent plus innovante comme métaphore que *flowing* qui est lexicalisé. On retrouve, comme pour le cas de figure précédent, un gradient assez faible, qui semble finir en palier, ce qui a pour incidence d'éloigner proportionnellement le pic de fréquence qui est déplacé vers la borne droite de la syllabe, par rapport au pic d'intensité, qui lui est remarquablement invariant. Les contours de *flowing* sont typiquement de focus, avec une durée syllabique inférieure à la moyenne. Quant à *windy* et *fluent*, leurs contours diffèrent peu de ceux du motif moyen pour le locuteur (en vert) :

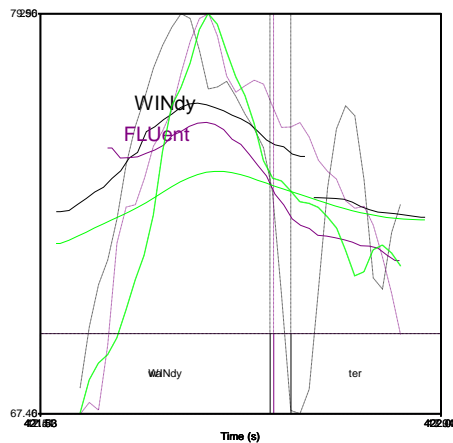


Figure 48 comparaison des différents types d'emphases

Il y a une emphase qui correspond à un focus hypertrophié. On retiendra donc à ce stade les caractéristiques suivantes pour l'anglais américain de ce locuteur :

- Allongement de la durée syllabique sans hausse de saut fréquentiel
- Ecart entre le pic de fréquence et le pic d'intensité.

L'étude systématique des EMs par structure informationnelle va permettre d'affiner ces caractéristiques, et si toutefois elles s'avèrent ne pas être l'effet de quelques locuteurs, de tenter ensuite de comprendre les fonctions qui sont en jeu dans de telles réalisations prosodiques, qui sont discriminantes par rapport à celles de simples focus restreints.

CINQUIEME PARTIE :

**Analyse des différentes structures informationnelles dans
le corpus :**

5.1 L'importance de la présence de la copule dans les énoncés du corpus: être et ne pas être

Le verbe *être* est le siège de la métaphore, le « lieu » de la métaphore, son lieu le plus intime et le plus ultime, n'est ni le nom, ni la phrase, ni même le discours, mais la copule du verbe être. Le « est » métaphorique signifie à la fois « n'est pas » et « est comme ». RICOEUR (1975, 11). Les marqueurs « c'est » et « it's » apparaissent même lorsque la structure qui suit est une assertive avec un verbe lexical. (« it 's like you know everything everything is flowing, (116, E4)»)

Théoriquement, la copule peut établir plusieurs types de relations, parmi lesquelles (Khalifa 2005 :1) :

1-Appartenance	'it 's an emotional connection ' (E10)
2-inclusion	'this is a er this is a high energy gig' (E2)
3-identification	'ha euh ça serait une euh une phrase phrase ouais d'accord une phrase qu' on arrête pas de répéterphrase' (87, F3) 'there was a rush, it was a high' (E1, 4)

Antoine Culioli remarque l'inadéquation de l'appareil logico-mathématique pour décrire la complexité du fonctionnement de la copule (Culioli & al. 1981, 95). La métaphore montre bien cette inadéquation : le rapport entre teneur et véhicule n'est ni identification, ni inclusion, ni appartenance. Mais les trois de concert et quelque chose d'autre, puisque, en accord avec Ricoeur (1975 :11), on ne peut que vérifier dans ce corpus que la copule dans l'établissement de la métaphore signifie à la fois '*est*' et '*n'est pas*'. Et cela pour la bonne raison qu'au moment même où la métaphore est créé, le **teneur** n'appartient pas à la catégorie du **véhicule**, il n'est pas identifiable par celui-ci, et n'y est pas inclus, ou du moins lexicalement parlant. Si une de ces trois relations était vérifiée il n'y aurait pas métaphore, mais comparaison ou synecdoque, ou de façon liminaire, métonymie.

La relation de différenciation semblerait davantage correspondre au rôle de la copule dans la métaphore. On met deux concepts en regard qui vont s'éclairer l'un l'autre, se révéler l'un l'autre, mais il y a un pôle qui est davantage révélateur l'autre davantage révélé.

On constate que cet éclairage mutuel peut fonctionner en partie comme un miroir. Ce qui explique que certains itinéraires conceptuels impliqués dans la métaphorisation, ou '*blends*' (j'entends les espaces mentaux sources utilisés pour signifier des espaces mentaux cibles) peuvent exceptionnellement fonctionner dans les deux sens. Car la métaphore est une projection sur l'axe paradigmatique, dans cette projection les propriétés du véhicule éclairant la cible ne garantissent en aucune manière que la cible peut à son tour éclairer le véhicule. « c'est une nourriture la musique (133, F4) ».

Il y a peu de chance pour que le locuteur qui a produit cette métaphore utilise le vecteur opposé, à savoir *la nourriture c'est de la musique*, bien que cela soit de l'ordre du possible, cette proposition et de l'ordre du non prévisible. Alors que la métaphore (1) est tout à fait activée, ne serait-ce que par l'assimilation de la musique à la langue verbale, et de celle-ci à une nourriture (*se nourrir de paroles*).

Cette matrice du révélateur et du révélé constitue une vivacité sémantique, et celle-ci devient didactique avec la présence de la copule. L'utilisation de la copule semble aussi provenir de l'effort des locuteurs visant à ancrer leur discours dans la topique, à recourir à l'anaphore.

euh ça serait une euh une phrase en fait moi je dirais (84, F3)

La copule devient un opérateur de métaphorisation, de création, d'innovation, comme il a été annoncé dans le titre de cette partie, *être* c'est être et ne pas être, le sens crée par la métaphore vive n'est pas encore, mais va devenir. Et cela pour la bonne raison qu'au moment même où la métaphore est créée, le **teneur** n'appartient pas à la catégorie du **véhicule**, il n'est pas identifiable par celui-ci, et n'y est pas inclus, ou du moins lexicalement parlant. On pourrait même pousser l'analyse en distinguant trois cas pour l'état des connaissances des locuteurs et allocutaires au moment de cette création :

- 1 Le locuteur et l'allocutaire n'ont pas activé ce couplage sémiotique (hapax)
- 2 Le locuteur l'a activé, mais n'est pas sûr de l'activation chez l'allocutaire
- 3 Le locuteur l'a activé et pense qu'il en est de même pour son allocutaire (métaphore morte)

Si l'on considère que le discours ancre la métaphore dans le référent actif, la métaphore en tant que focus, une fois prononcée peut passer à l'état de topique, en (2) le locuteur n'affirme-t-il pas : « en fait moi je dirais ». Une fois dite, la métaphore fait partie des règles d'encodage et de décodage communes à l'interlocuteur et au locuteur. Elles ont donc principalement une fonction d'illustration, d'explicitation, mais à la fois pour l'allocutaire et le locuteur.

Ces structures ont un statut privilégié dans la génération des EMVs. Certes de façon moins prononcée en anglais qu'en français. Car justement, il est possible de focaliser toutes les positions de l'énoncé en anglais, mais la préférence pour la droite du prédicat en anglais (Principle of End Weight) fait que de choisir le même ordre pour observer les stratégies informationnelles de métaphorisation en anglais n'est pas si artificielle, et bien pratique dans le cadre de l'approche contrastive privilégiée ici.

5.2 Les structures en [*it's* + SN]et [*c'est* + SN]

Introduction

La stratégie la plus simple pour livrer une information, qu'elle soit référentielle ou métalinguistique, est la structure [*it's/c'est* + SN] non clivée. Le pronom [*It/c'*] est la plupart du temps anaphorique au sens large (co-textuellement ou contextuellement). Il relaie l'objet musical dont il est question, qui est la *topique générale*. Il y a une uniformité tant structurale que sémantique au niveau de cette structure dans les deux sous-corpus qui la rend idéale pour un premier tour d'horizon contrastif inter-langue au sein des types de métaphore trouvées dans telle ou telle structure informationnelle.

Cette cohérence inter-langue n'est pas vraie dans les autres structures : les clivées et dislocations par exemple, sont motivées différemment dans les deux langues (le français y a recours entre autre pour des impossibilités de focalisation sur le groupe sujet, contrairement à l'anglais où ces structures sont davantage motivées stylistiquement). Même pour les « présentatives », le verbe n'est pas le même dans les deux langues (*il y a* / *there is*).

Référence du pronom *c'/it*

Cette référence, qui est vue comme un fléchage à gauche dans une perspective énonciative, ou une anaphore tout simplement, est importante dans le cadre d'une étude sur la métaphore à

l'oral, car le référent va créer la 'violation lexicale'. Il représente ainsi une *face* sémiotique et conceptuelle de la métaphore. Cette face peut être cachée, ou visible. Si le référent se situe dans le co-texte directement à gauche, dans le même tour de parole, ou le tour de parole de l'interlocuteur, il s'agit d'une **anaphore co-textuelle**. On les trouve notamment dans les réponses à des questions posées par l'enquêteur sur des phénomènes musicaux :

euh ça serait une euh une **phrase** en fait moi je dirais (84, F3)

Si le référent ne se trouve pas dans le co-texte direct mais dans le contexte, il s'agit d'une **anaphore globale** et de métaphores **in absentia**. Ici, il n'y a souvent pas de distinctions très claires entre les deux, car si les anaphores sont majoritairement co-textuelles, elles se réfèrent aussi à la topique globale qui est *développée* dans chaque interview.

Pour cette raison, les occurrences de ces structures en anglais et en français sont traitées dans le détail au début de cette analyse des structures informationnelles : une façon neutre de mettre en scène les outils utilisés, qui ne paraissent dans ce contexte pas plus motivés par l'une ou l'autre des deux langues. De plus, les deux langues présentent le même schéma informationnel pour ces structures:

Topique ← (anaphore cotextuelle/contextuelle) [it/c' +être/to be+ copule SN métaphorique]

5.2.1 Observation des réalisations de [it's +SN]

Loc	Temps	token	pos	lsa	Texte
E10	151,149	high	JJ	0,1	energetically it 's like a high it 's like
E1	497,442	hard	JJ	0,08	you know I suppose there it was it was a hard
E1	497,442	hard	JJ	0,08	blue it was very hard hard blues and you know
E1	1453,089	male	JJ	-0,01	what 's the word I 'm looking a very sort of er what 's the word I 'm looking for a very male kind of thing
E2	192,275	physical	JJ	0,03	it's not like physical energy necessarily but it's a it's an intensity
E2	554,031	watered-down	JJ	0,11	it has to supposedly people think it has to be very watered-down music in order for people to dance to it
E5	1717,735	dark	JJ	0,08	it's very dark sounding
E12	1021,803	hard	JJ	0,08	and it is that hard edge
E2	804,456	animal	NN	-0,01	that 's a totally different animal and then the tango from Argentina that 's a different animal erm if you treat it like that then it 's just like wide open space er I mean it kind of depends on what you 're doing
E2	865,259	wide open space	NN	0,06	
E2	192,275	energy	NN(adj)	0,02	this is a er this is a high energy gig to me it 's like an articulation thing you know if I 'm not articulated properly I mean it might get in front of me
E2	1002,559	articulation	NN	0,04	

E7	40,669	template	NN	0	it 's like it 's all like it 's all a template that you that you use like
E8	149,345	catalyst	NN	-0,01	and Cajun music is just a format to do it in so yea that 's definitely the catalyst for social
E10	588,816	chemistry	NN	0,05	it 's you and your your chemistry between your mates that are playing in the bands
E10	1096,568	connection	JJ	0,11	it 's an emotional connection er it it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it
E12	454,711	Levels/surface	NN	0,02	I think it 's on the journey to that change underneath the just the enjoyment so
E12	490,996	journey	NN	0,05	for a clarinet it's all pressure and flute it's more kind of like focus you know it's a lot more free blowing you also got a lot of focus on where you're blowing It's real strong
E4		strong	JJ		It's real light
E4		light	JJ		so you have to be it 's like speaking different languages
E2	310,828	speaking	VVG	0,04	it 's like writing your name you know writing a note it 's you know what it is
E2	1130,806	writing	VVG	0,03	so it 's like it 's like you know it 's like speaking another language
E6	144,747	speaking	VVG	0,04	the feeling that it 's bubbling underneath
E12	454,711	bubbling	VVG	0,05	

Tableau 31 Les têtes de métaphores à droite de la copule *to be* (extrait)

Observation des résultats

A droite de la copule, on obtient 10 noms communs, 10 adjectifs foyers métaphoriques, et 3 verbes. Cependant les adjectifs sont ou substantivés ou insérés dans des SN où le nom apparaît comme topique dans le contexte, les verbes sont nominalisés mais introduits par « like », ce qui en fait des comparaisons assez classique dans ce milieu où la musique est réellement une langue (*so it 's like it 's like you know it 's like speaking another language*). La copule devient l'opérateur qui, d'un bi-pôle, va aboutir à un vecteur comportant une distance. Cette distance est l'éloignement sémantique, la « projection d'un raccourci d'un rapport de similarité sur l'axe syntagmatique » (Cortès 1998 :5). Ce vecteur est directionnel car il y a une topique et un focus, et le focus vient se projeter sur la topique, lui conférant un nouvel éclairage. Cet éclairage est sans équivoque.

Dans la mise en relation à l'aide de la copule, on a conscience de faire une métaphore, on est presque dans la comparaison, preuve en est la présence du marqueur « like ». La différence énorme avec la comparaison est que la copule identifie en plus de faire le constat de propriétés communes. Ce qu'elle identifie, c'est une ou plusieurs qualités du concept en jeu. Il

est normal que la majorité des attributs soient adjectifs ou forme verbale adjectivale (*speaking, writing*). Les rares noms à droite de [it's] qui semblent revêtir une quelconque vivacité métaphorique sont insérés dans un syntagme prépositionnel (SP), *on the journey, on two levels*, ou bien en position adjectivale, *high energy gig, it 's like an **articulation** thing*. Cela est normal, puisque pour introduire l'existence d'un concept qui sera focus, sans que ce concept ne soit activé, on emploiera plutôt dans les deux langues la structure présentative [there is/ il y a].

Les noms à droite de la copule « to be »

Les noms sont tous introduits par l'article indéfini *a* et ne semble pas être dotés d'une grande vivacité métaphorique et ne sont même pas réalisés avec une quelconque proéminence focale. « Format », « catalyst », et « chemistry » ont même des contours descendants caractéristiques d'éléments topiques.

Il en est différemment des noms insérés dans un syntagme prépositionnel. Le *the* qui introduit *journey* dans « on the journey ot that change », est cataphorique et constitue un fléchage vers le groupe prépositionnel '*to that change*' qui équivaut à une relative déterminative (→*the journey which leads to that change*). Il y a là la trace d'information nouvelle, les contours prosodiques confirment-ils cet aspect focal ? *Level* n'est pas focal, et *journey* l'est mais il s'agit de la deuxième utilisation de ce terme par le locuteur et il n'y a pas d'emphase comme le tableau ci-dessous le montre. Sémantiquement, ces métaphores auraient pu être vives, comme l'indique les coefficients LSA qui se situent dans un intervalle de [-0,1—0,11] ce qui représente un écart sémantique similaire à l'étalonnage choisi pour « repêcher » les métaphores oubliées par le repérage manuel. Mis à part *connection* qui a été répertorié manuellement et retenu pour sa cohérence avec le vecteur métaphorique [LA MUSIQUE PENETRE LA BARRIERE CORPORELLE].

Wide-open space, articulation, template, levels, journey, focus ... déclinent le vecteur [LA MUSIQUE EST UN CHEMINEMENT], et *catalyst, chemistry, connection, energy, hint* conjuguent la métaphore [LA MUSIQUE PENETRE LE CORPS/AGIT SUR LES CORPS/ EST UN LANGAGE].

Cohérence au niveau prosodique

Prenons le cas d'un énoncé typique qui contient des termes topique à gauche de « it's » et un GN focus à droite, qui est de surcroît métaphorique.

Il a été établi par Cooper (1985) que pour l'anglais, l'influence focale se traduit par une augmentation de la valeur de F_0 max (pic de fréquence fondamentale ou pitch), un épaississement de la zone d'élévation de fréquence (base du pic, de la cloche), la vitesse d'élévation de fréquence augmente (cela correspond à la pente, au versant gauche de la cloche qui mène à F_0 max, ou à la dérivée de la fonction qui, à intervalle régulier, attribue une valeur de fréquence au signal sonore), et enfin la durée de cette élévation de fréquence croît également dans le cas d'un terme focus.

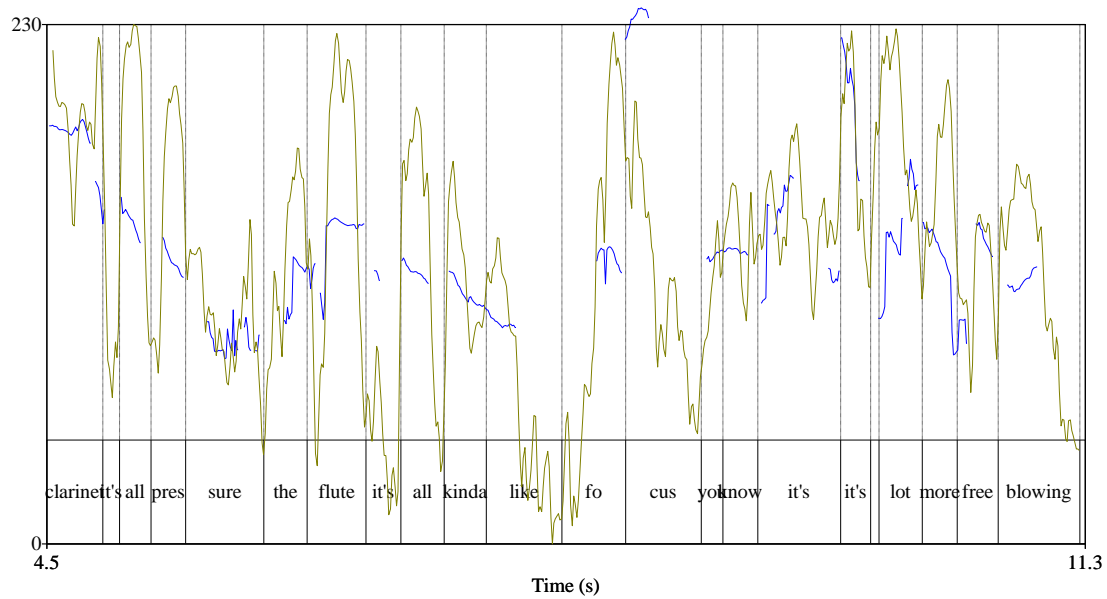


Figure 53 [It's + GN focus]

for a clarinet it's all pressure and flute it's more kind of like focus you know it's a lot more free blowing you also got a lot of focus on where you're blowing (359, E5)
(Pour la clarinette, c'est qu'une question de pression, pour la flûte, c'est plutôt une question de bien viser, c'est beaucoup plus libre au niveau du souffle, et tu as aussi beaucoup d'insistance sur la direction dans laquelle tu souffles...)

Si l'on observe les deux termes à droite de la copule, *pressure* et *focus* :

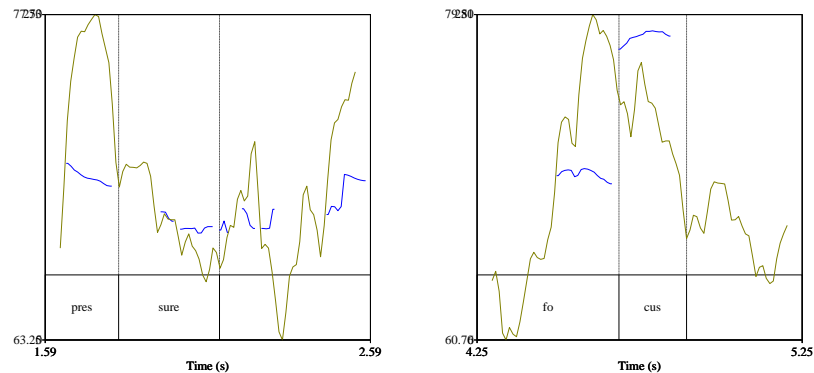


Figure 54 - Pressure et focus

Il y a contraste entre les deux, sans qu'il y ait emphase particulière sur *focus*, qui n'est pas une métaphore très vive, mais plutôt ravivée dans le contexte. Pour *pressure*, il y a un pic F_0 max puis l'intonation chute, caractéristique de l'intonation de queue de phrase rythmique. Quant à *focus*, son F_0 max pour la syllabe accentuée est suivi d'un gradient L très faible, voire une stabilisation jusqu'à la frontière droite de cette même syllabe. La durée, si l'on retire ce le temps de réalisation du [f] initial correspond à la durée moyenne pour le locuteur d'un focus restreint réalisé sur une syllabe longue non terminale (230 ms).

Ces contours ne sont pas radicalement différents du patron prosodique typique du focus défini par Xu pour l'anglais américain. Si toutefois l'hypothèse d'un *intonème* spécifique aux

métaphores vives était validée, il doit s'agir de métaphores non vives pour le joueur qui est de surcroît un étudiant en musique et manie probablement ces termes quotidiennement. C'est seulement dans un effort de fournir un argument supplémentaire à la détermination des métaphores potentiellement vives par rapport à celles considérées comme 'lexicalisées' par le locuteur qu'on se sert de ces données prosodiques et entre autres de la durée, qui est reconnue dans les trois dialectes pris en compte comme une caractéristique prosodique de l'emphase. Il n'est pas envisageable d'arrêter un patron type pour les métaphores vives pour chaque langue à l'aide de cette étude, mais seulement d'en proposer une esquisse en mettant en regard les données prosodiques et lexicales.

'these results (...) they contribute to the growing body of evidence that the alignment of tonal targets is specified relative to segmental positions. They also represent a clear failure of the idea that they are fixed time intervals between tones or that more generally that speech F_0 movements have fixed durations' (Dilley and Ladd 2004).

Les durées syllabiques ne sont donc pas fixes pour un locuteur donné et une position informationnelle donnée. On peut reprendre, pour illustrer ce que l'on recherche, l'exemple du terme *journey* qui est répété trois fois par le locuteur, et réalisé la première fois de façon explicite comme une métaphore :

I do tend to er to er use the metaphor quite a lot of er an album being a **journey** and I think I think the musicians do take you on a **journey** into into and er it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it but there's the other the the feeling that it's bubbling underneath it's how it makes you feel not which is different from just enjoyment you enjoyment you know er I mean you can laugh at a a joke but it doesn't make you feel different inside (...)I I use the metaphor of of of the **journey** I think it's on the journey to that change underneath the just the enjoyment...(302, E12)

Il est intéressant de comparer les contours des trois occurrences de *journey* :

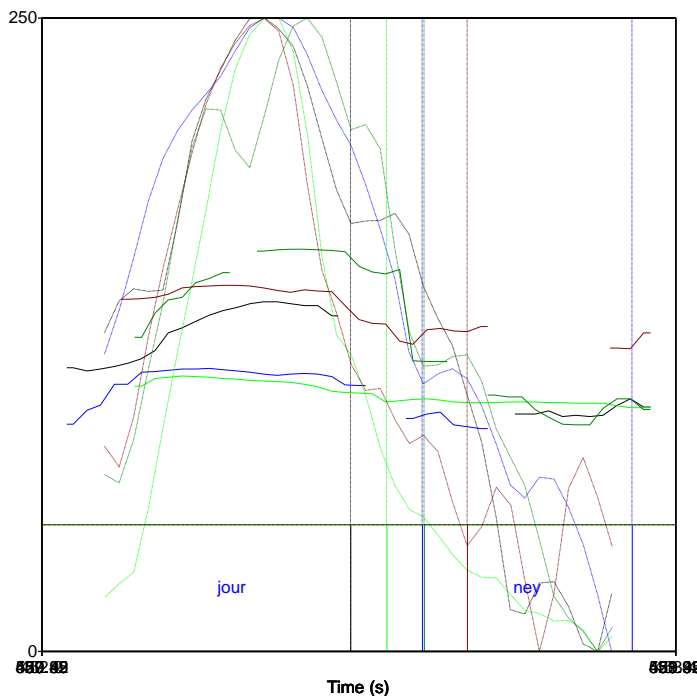


Figure 55- superposition des contours des 4 occurrences de *journey* et des contours type pour une syllabe longue non terminale pour le locuteur (302, E12)

Par rapport à la moyenne (en noir) pour ce type de syllabe en focus restreint, la première instance de *journey*, en bleu, indique un focus dont la durée syllabique est légèrement rallongée, ainsi que toutes les autres. La hauteur du pic de fréquence ne peut être prise en considération puisque le phénomène de « downstep » montre bien que la hauteur des pics fréquentiels est relative.

On a deux instances qui sont plutôt de type *focus* (N°1 et N°3, bleu et vert olive) (→ an album being a *journey*, I use the metaphor of *the journey*) et deux autres en *topic* (vert pomme et marron). Les uns montent les autres redescendent. Pour les deux en position focus, l'emphase, s'il y en a une, semble résider en un pic plus orienté vers la droite, retardé d'une certaine manière par rapport à ce qui semble être un invariant : le pic d'intensité qui lui varie très peu. Conjointement, on observe un aplatissement et un élargissement du pic de fréquence, ce qui est lié au décalage de la crête vers la borne droite de la syllabe. L'instance qui est introduite par la structure [it + to be] n'est ni un focus, ni vive métaphoriquement. Le focus, qui lui est également métaphorique est au niveau du terme *underneath*, il s'agit d'un focus sur prédicat, et non sur argument.

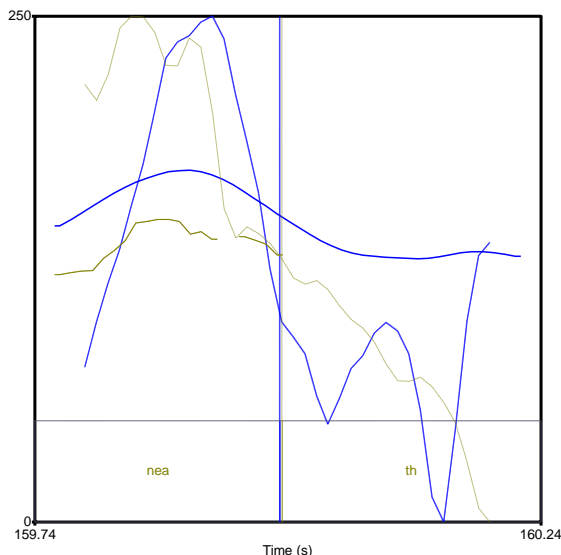


Figure 55. Comparaison focus métaphorique/ focus moyen pour le type de syllabe

Ici, comparé à la moyenne pour les focus restreints de ce type de syllabe en bleu épais, il y a aplatissement du pic et retard par rapport au pic d'intensité pour *underNEATH* (en vert olive). (cf Xu 2003), focus dont les caractéristiques sont, selon Xu, une élévation et un élargissement du Pic F_{0max} . La fréquence fondamentale F_0 pour *journey* (ligne en trait plein inférieure) et *underneath* augmente selon un fort gradient partant d'un minimum F_{0min} proche de la borne gauche des contours de la syllabe accentuée.

Comparaison du même terme utilisé métaphoriquement par deux représentants différents du même dialecte

Deux instrumentistes de jazz américains produisent une comparaison introduites par *like*, terme qui en anglais peut être appareil de comparaison ou marqueur discursif.

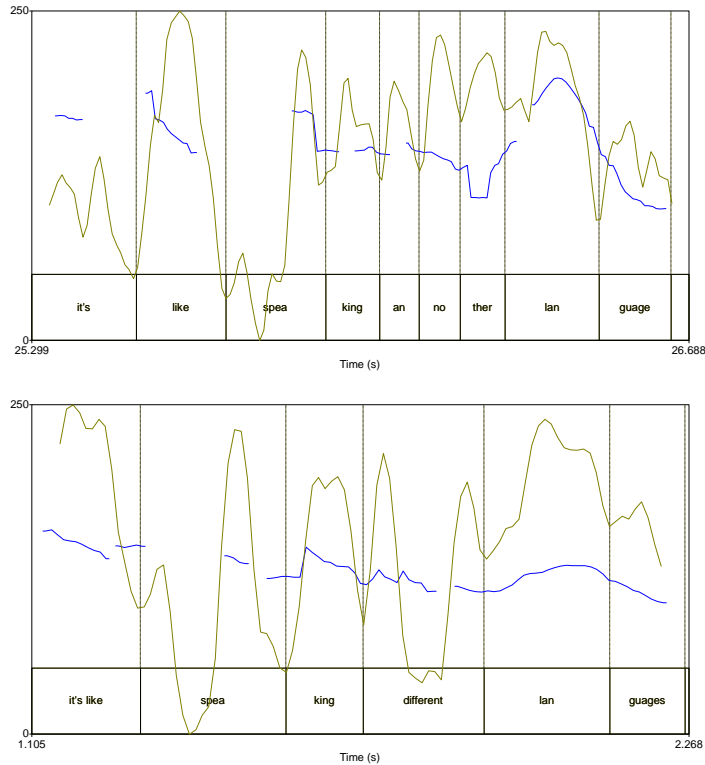


Figure 56. Comparaison même métaphores deux locuteurs différents

and being free inside of that format so it's like it's like you know it's like speaking another **language**' (187, E6)

so you have to be it 's like speaking different **languages** (64, E2)

Les deux motifs prosodiques sont réalisés avec une durée augmentée de moitié par rapport à la moyenne pour le locuteur, un pic de fréquence légèrement décalé à droite, et la similitude des courbes d'intensité est frappante. C'est donc encore une fois deux focalisations sur le terme à droite du prédicat, et non sur l'argument *speaking*. Comme en français l'accent va porter sur le terme à droite du groupe rythmique (ou de sens), et donc pas forcément sur celui qui est plus vif métaphoriquement.

Les adjectifs après la copule

On retrouve des adjectifs en tant que foyers métaphoriques après la copule « to be ». Ils représentent le gros de la charge sémantique des SNs dans lesquels ils sont insérés. D'après la valeur topique des têtes de SN, les adjectifs, eux, devraient être focus, et potentiellement des métaphores vives.

Adjectifs substantivés 'energetically it 's like a **high** it's like'

Adjectifs + nom vide
 'it has to be very **watered-down** music'
 'it was very **hard** blues' 'it was a **hard** blue'
 'a very **male** kind of thing'
 'it's very **dark** sounding'
 'it's not like **physical** energy necessarily'
 'and it is that **hard** edge'

Tableau 32 Les adjectifs à droite de la copule *to be*

L'un est substantivé, pour les autres, tes têtes de syntagmes sont lexicalement pauvres ou vides de sens, ou n'apportant aucune nouvelle information c'est-à-dire reprenant exactement la topique : *music, blues, kind of thing, sounding, energy, edge*.

Les termes répétés avec des degrés d'emphase différents par le locuteur permettent de repérer s'il y a emphase :

L1 it's one of those songs that's like very **dark**

L2 very sorry

L1 **dark**

L2 **dark** yea

L1 it's very dark sounding it's very powerful it's makes you want to kind of wanna do something about it you know if there's something that is going wrong in your life this is one of those songs that kind of makes you like say ok I'm going to stop doing this I'm going to get my life together like clean up my act stop doing the junkie thing' (174, E5)

Ici le terme *dark* apparaît comme métaphorique, sans qu'il y ait d'innovation majeure. On peut gloser (on ne se risquera pas à l'exercice périlleux de traduction de métaphores à ce stade, leur traductibilité étant un des atterrants de cette étude !):

L1 :c'est une de ces chansons qui est comment pourrait-je dire noir

L2 :comment

L1 :noire

L2 :ah oui

L1 :tout est très noir c'est très puissant et en écoutant ça on a envie d'essayer de faire quelque chose à propos de sa vie, par exemple, si il y a quelque chose qui déconne dans ta vie c'est une de ces chansons qui fait que tu te dis j'vais arrêter ce truc là je vais reprendre ma vie en main tu vois me refaire une santé arrêter la came

Le terme *song* est topique, les termes *dark* et *powerful* sont focus.

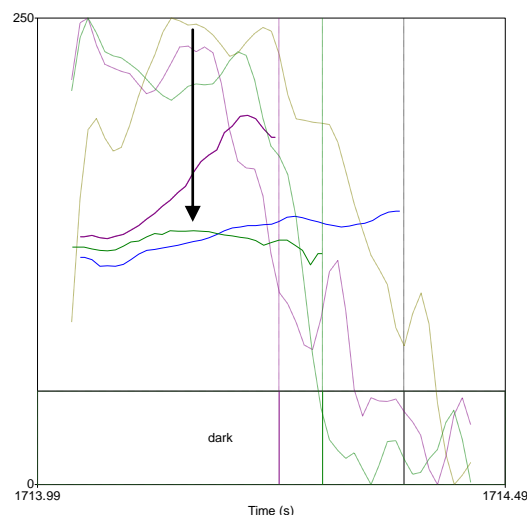


Figure 6- évolution prosodique d'une métaphore réitérée : dark

La courbe de fréquence inférieure est l'instance originale de *dark*, la courbe supérieure est la reprise en question (*dark*, tu comprends), et l'intermédiaire est la réitération de la métaphore. Il est surprenant de voir qu'ici, outre la prolongation de la courbe fréquentielle jusqu'à la

borne droite de la syllabe, le pic de fréquence se produit à droite, éloignant les deux pics d'intensité et de fréquence. La réitération de la métaphore est réalisée avec des contours qui ne présentent pas de déviation notable (intensité en pointillé relié par la flèche) par rapport au focus type. La courbe supérieure correspond à l'intonème interrogatif. Il est particulièrement intéressant de voir que les pics de fréquence sont déplacés, alors que ceux d'intensité sont pratiquement invariants, comme dans le cas de *journey*.

Au niveau de la cohérence sémantique *Watered-down* apparaît comme le contraire de *hard*, (en français on trouve **dilué** par opposition à **prenant, découpant**) *male* et *physical* sont aussi régis par le vecteur [LA MUSIQUE A UN IMPACT PHYSIQUE SUR LES CORPS].

Il est assez remarquable que pour une même structure informationnelle et pour la même catégorie morphosyntaxique, on ait affaire à une telle unité sémantique. Les coefficients d'analyse sémantique latente qui donne un indice sur l'écart sémantique entre véhicule et teneur, c'est-à-dire entre le foyer métaphorique et ce dont le *it* est anaphore, sont peu dispersés :

high	0,1
hard	0,08
hard	0,08
male	-0,01
physical	0,03
watered-down	0,11
dark	0,08
hard	0,08

Tableau 31 coefficients *lsa* des adjectifs à droite de la copule *to be*

Tout se passe entre 0 et 0,1, ce qui correspond à l'intervalle choisi pour dépister les métaphores oubliées lors du repérage manuel. Mais une observation plus fine montre une forte densité dans l'intervalle 0,08-0,1. Ce qui pourrait correspondre à l'écart sémantique maximale toléré par ce type de structure avec mise en relation par copule *être* pour la métaphorisation. Il semble qu'il y ait accord avec la fonction même de la copule dans la mise en relation entre *teneur* et *véhicule*. La relation est d'identification et de différenciation. Il ne s'agit pas d'une comparaison pour les quelles on est statistiquement davantage dans un intervalle de coefficients *lsa* supérieur à 0,1 : « I sound like more like those blues singers, E1 ». Pour cette comparaison le coefficient *lsa* dépasse 0,1—blues (0,76) singers (0,74). On vérifie que plus on s'éloigne de la valeur de 1, plus les métaphores semblent être 'inventives'.

'*It's a male kind of thing*' (coefficient *lsa* de male= -0,1!)

Male pour définir un genre de musique est de l'ordre de l'inattendue bien que tout à fait compréhensible, et cohérent sémantiquement avec la dureté, l'aspect physique et sombre signifié par les autres adjectifs de la série (*hard, physical, dark*).

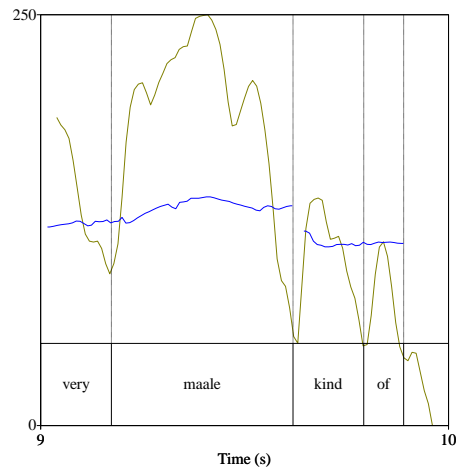


Figure 57- 'a very male kind of thing' (26,E1)

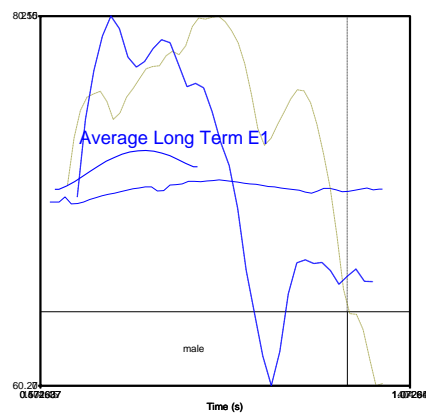


Figure 57'- 'a very male kind of thing' (26,E1)

Ici on remarque encore une fois l'allongement de la syllabe (445 ms, soit deux fois la durée moyenne d'une syllabe comportant une diphtongue analogue), et un long gradient de la courbe de fréquence jusqu'à la frontière droite, mais qui ne change pas les positions relative des deux pics, il y a certes emphase, mais pas particulière.

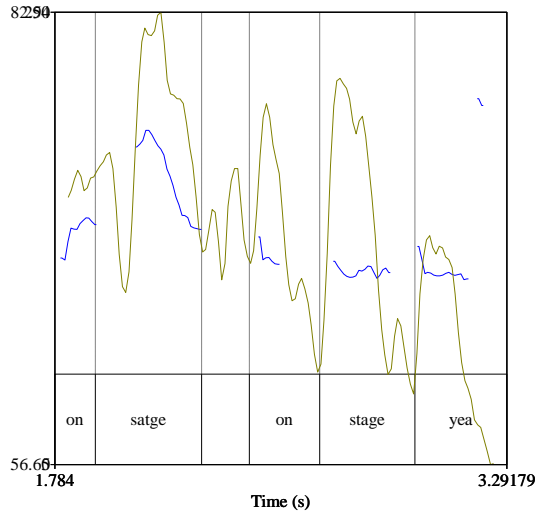


Figure 58-a Stage en focus

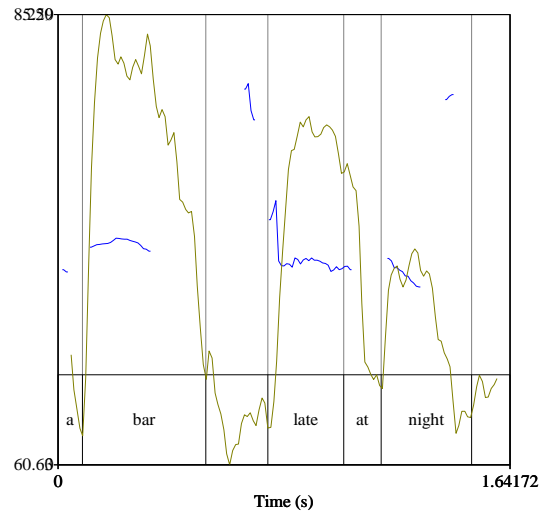


Figure 58-b bar en focus

Pour d'autres foci accentués sur une syllabe comportant un phonème [ei] *late* ou sur une syllabe à voyelle longue ([ba :r]) pour le même locuteur, que le locuteur joue sur la montée en fréquence ou bien sur la durée syllabique, le pic de fréquence ne se produit pas aussi tard dans les contours syllabiques, et ce motif (celui de « male ») est unique dans l'interview.

La caractéristique de *male* métaphorique est le contour intonatif qui ne chute pas vers la frontière droite de la syllabe, ce qui semble être la raison de la durée record de la syllabe.

Les contours comparés entre syllabes du même type pour *male* confirment le motif caractéristique établi plus haut et écartent l'éventualité que ces caractéristiques proviennent de la nature longue de la voyelle.

5.2.2 Courbes Intonation + Intensité. Schéma prosodique complet

speaker	word	LSA	$E(d F_0)$	$E(C2-C1)$	$E(Delay/C)$	$E(dC2)$
E1	hard	0,08	-81,76	49,12	-15,67	40,61
E1	male	-0,01	-30,78	62,65	-1,12	1,71
E10	high	0,1	112,43	-39,06	6,91	-22,92
E10	chemistry	0,05	-100,00	-38,42	-29,40	41,34
E10	relationship	0,08	-13,62	-22,81	24,45	-6,80
E10	connection	0,11	-53,00	16,50	7,23	3,27
E12	levels/surface	0,02	-100,00	27,50	-37,06	21,70
E12	hard	0,08	-100,00	6,15	-31,93	59,96
E2	languages	0,04	-11,15	14,36	14,36	-3,54

E2	watered-down music	0,11	109,20	-21,72	32,13	-13,22
E2	wide open space	0,06	250,22	32,68	2,40	1,56
E2	articulation	0,04	-54,84	-31,01	47,50	-12,85
E2	writing/name	0,03	21,87	5,26	30,67	14,01
E4	strong	0,11	-45,61	86,80	-14,50	27,48
E5	dark	0,08	156,47	18,13	4,83	-21,41

Tableau 32 Tableau des déviations par rapport aux valeurs médianes pour la structure [it's +to be](extrait)

Seuls certains résultats tendent à varier de façon significative des valeurs médianes calculées pour le type de syllabe équivalente. Elles correspondent toutes à des termes à coefficient *lsa* faible, donc éloignés sémantiquement de la topique. Mais il faut bien entendu aussi tenir compte du contexte direct des occurrences, car de même que l'on a fait état du phénomène de downstep qui donne une relativité aux valeurs tonales, il existe aussi des zones d'accélération et de ralentissement pour la durée.

High, le premier élément du tableau ci-dessus, s'étale plus dans le temps que les mots en son amont et aval, et présente un pic intonatif $F_0\text{max}$ qui se situe au point médian du segment pour la diphtongue [ai]. Mais toutes ces métaphores ne sont pas bien vives et de façon cohérente, ne sont pas réalisées avec des contours qui dévient de façon significative des valeurs médianes. Deux occurrences de « hard » par le même locuteur ne présentent pas de variations significatives, ni en durée, ni dans le positionnement respectif des courbes d'intensité et de fréquence, on ne peut donc pas les assimiler à des emphases particulières.

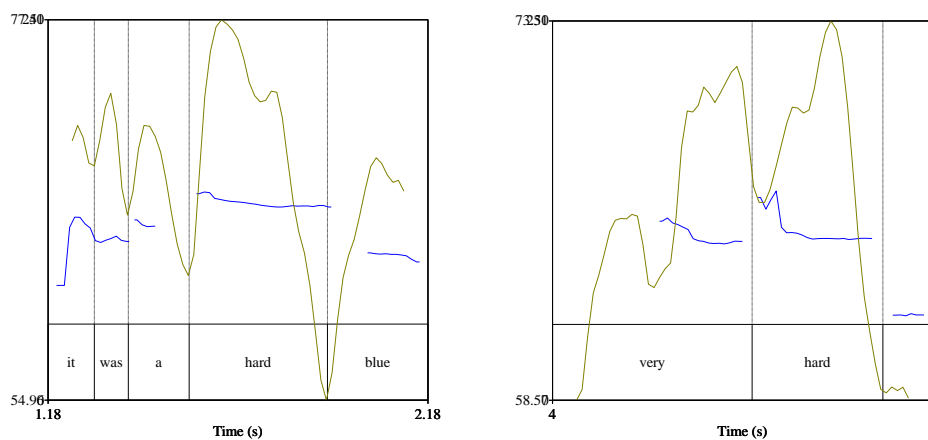


Figure 59. « hard » métaphorique et « hard » réitéré

Les autres termes insérés dans cette structure ne présentent pas de contours qui les élisent ne serait-ce qu'au rang de focus restreint. *Watered-down* ne présente pas de pic $F_0\text{max}$, et c'est

l'extrémité droite de groupe rythmique qui est réalisé avec une proéminence focale tout à fait classique.

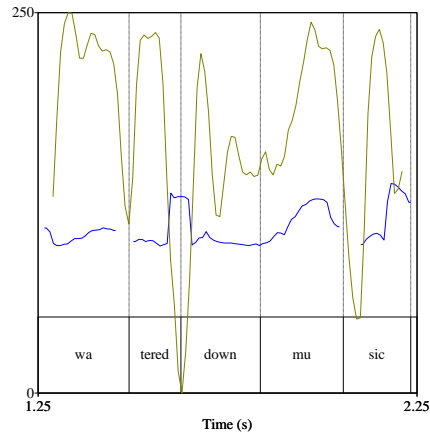


Figure 60 : watered-down music

Pour résumer ce qui paraît correspondre le mieux à une emphase métaphorique (CMV Contour de Métaphore Vive) l'exemple de *dark* semble le plus approprié :

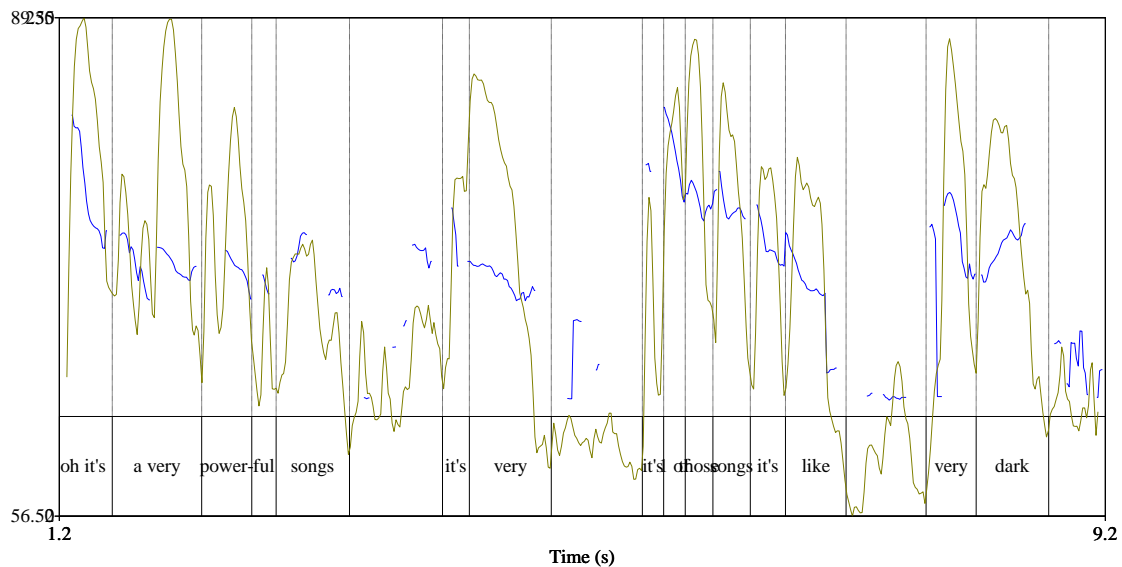


Figure 61-Dark

Oh it's a very powerful song it's a very it's one of those songs it's like very **dark** (175, E5)

L'environnement de *dark* permet de mettre en évidence sa spécificité. Tout d'abord on a une première utilisation de la structure [it's + SN] puis celle qui génère la production de *dark*. Selon le principe du « end weight », *dark* est déjà un bon candidat pour être un focus bien marqué, et donc aussi pour être métaphore dans le cas d'une distance sémantique importante (LSA=0,8), et c'est le cas. On remarque que les contours intonatifs de *powerful* sont descendants pour la syllabe accentuée, et ascendant pour *dark*. Deuxièmement les marqueurs de métaphoricité établit plus haut sont tous présents aux abords de *dark*.

- hésitation : *it's a very it's one of those...* qui signale une recherche et un tâtonnement lexical.
- pause de 0.661 seconde.
- répétition (*it's it's very, it's very...*)

La courbe est caractéristique de cette emphase mise en évidence pour *male* qui se caractérise par une vallée de F_0 juste avant le début du segment correspondant au [a :] de *dark*, et un glissando jusqu'au F_0 max à la frontière droite de la syllabe :

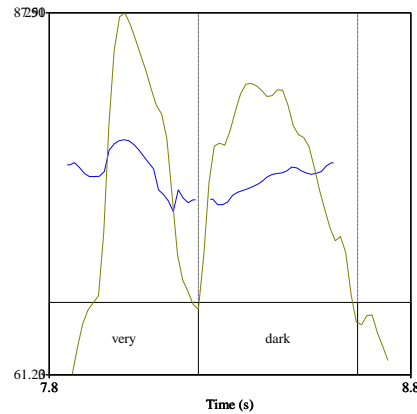


Figure 62. Contours de « dark »

On peut déjà remarquer que si il y a un intonème métaphorique, il ne faudra en aucun cas parler d'une adéquation schéma prosodique—fonction prosodique. Le même locuteur qui produit *male* réalise le même type de motif prosodique lorsqu'il hésite, sur un nom propre, ou une information par rapport à laquelle il veut communiquer son manque d'assurance (*I think it was a Robert Johnson song*). En effet de même qu'il y a une polysémie lexicale, il y en a une prosodique.

On pourrait parler de « phonotype » pour désigner le prototype d'une réalisation prosodique d'une certaine configuration informationnelle et émotionnelle. Ce terme fait écho à « phénotype », qui en biologie signifie la réalisation extérieure d'un génotype et qui est cohérent avec l'approche inspirée de la génétique choisie dans ce travail. Pour le phonotype isolé jusqu'à maintenant, on retiendra comme étant des métaphores avec un certain degré de vivacité les termes suivants :

speaker	word	LSA	E(d F_0)	E(C2-C1)	E(Delay/C)	E(dC2)
E1	male	-0,01	-30,78	62,65	-1,12	1,71
E2	languages	0,04	-11,15	14,36	14,36	-3,54
E2	wide open space	0,06	250,22	32,68	2,40	1,56
E2	writing/name	0,03	21,87	5,26	30,67	14,01
E5	dark	0,08	156,47	18,13	4,83	-21,41

Tableau 33. Tête de métaphore vives produites par la structure [it's + SN]

Ces termes présentent tous une augmentation à la fois de durée et de retard de pic de fréquence par rapport à la moyenne. Le cas de *male* est à part, en effet la durée est si grande que la fréquence a le temps d'atteindre sa cible tonale et de retomber, ce qui explique l'absence de retard. Pour les deux autres emphases, il semble y avoir deux sous ensembles, les fortes montées en fréquence et les fréquences tardives. Ces métaphores ne sont pas réalisées avec de grands écarts par rapport aux patrons accentuels de type focal.

5.2.3 Conclusion sur les effets de focus et de métaphorisation sur les schémas d'alignement de F_0 dans les structures [It's + NP]

Les métaphores à droite de la copule présentent des caractéristiques communes avec les foci

- Augmentation modérée de la valeur de F_{0max} (pic de fréquence ou pitch),
- épaississement de la zone d'élévation de fréquence (base du pic, de la cloche),
- augmentation de la vitesse d'élévation de fréquence
- augmentation de la durée de cette élévation de fréquence.

Il semblerait que pour les focus métaphoriques au vu de l'observation de cette première structure canonique de la production métaphorique à l'oral, le pic F_0 max soit déplacé vers la frontière droite de la syllabe, pour l'atteindre dans les cas où la métaphore vive est la plus flagrante. Il y a, dans ces cas extrêmes un « retard de pic de fréquence » (peak delay), qui pourrait (sous la condition d'une confirmation par l'observation des autres structures informationnelles) être la réalisation en surface d'une attitude du locuteur. Ces retards ont été observés dans les cas où le pic de fréquence advenait en aval de la frontière droite de la syllabe. Le retard qui nous intéresse est un retard anormal entre le pic d'intensité et de fréquence. Le pic d'intensité est ainsi utilisé comme un repère qui n'est pas dépendant de la nature de la consonne précédant la voyelle. Pourquoi s'attacher à ce paramètre ? Parce qu'empiriquement il est apparu comme la seule distinction entre un focus restreint neutre et certains focus métaphoriques. Ensuite que la spécificité de l'emphase de ces têtes de métaphores était perceptible, et finalement il est aussi apparu qu'une proportion non négligeable de ces focus marqué par ces patrons accentuels était potentiellement des métaphores vives au vu de leur violation sémantique apparente.

Le faible nombre de cas déviants est probablement lié à la nature même de cette structure.

La structure [it's+NP], l'information et la prosodie

La mise en équation de la topique par l'anaphore *it* et du focus est déjà effectuée par la copule *to be*, ce qui correspond à 1 bit d'information, en effet être ou ne pas être est strictement de l'ordre du binaire. Vu l'écart sémantique présent et vérifié par les coefficients sémantiques la métaphore est déjà établie d'une certaine façon. Il apparaît donc que toute bit d'information supplémentaire consacré à cette même information serait redondante. Le sens d'identification de la copule est sans appel. Ce qui n'est bien sûr pas le cas lorsque la métaphore est *in absentia* : « *you're out of your body* » (Où le locuteur décrit l'effet que le chant a sur elle).

Néanmoins, certaines métaphores présentent néanmoins un certain phonotype de métaphorisation (c'est l'hypothèse à laquelle l'observation de cette première structure informationnelle conduit). La répétition est aussi significative notamment, et ce phonotype ou intonème doit l'être également. Qu'il s'agisse d'une appréciation par le locuteur de son doute, par rapport à l'emploi du terme en question, de son doute par rapport à la compréhension de

ce terme par l'allocutaire, (fonction métalinguistique) ou de cas où l'imprévisibilité de la métaphore nécessite qu'il y ait une quantité d'information plus grande (syntaxe et prosodie), ce phénotype peut être utilisé comme marqueur.

L'observation des autres structures où l'identification topique-focus est moins évidente syntaxiquement confirme cette hypothèse. Dans le cadre de l'exploration de cette première structure informationnelle productrice de métaphores, la métaphoricité, à la lueur des données prosodiques, apparaît comme une variable scalaire. Il n'y a pas un phénotype pour les foci simple, un autre correspondant aux métaphores mortes, et un autre encore aux métaphores vives, mais une infinité de possibilité avec des pôles, qui correspondent au prototype du focus, à celui de la métaphore vive.

Ceci n'est pas incohérent avec l'existence de paramètres binaires dans les phénotypes liés aux métaphores vives à l'oral. Tout comme l'existence d'une variable binaire [H ou L] dans la distinction des foci par rapport aux éléments topiques n'est pas incompatible avec une autre variable, celle de la durée qui semble plus scalaire.

Certaines caractéristiques prosodiques de la structure [it's + NP], semble être de potentielles variables binaires dans la détermination de métaphores vives:

1/ Le fait que la fréquence fondamentale ne retombe pas à la frontière droite de la cellule, à un niveau plus bas que celui de la frontière gauche

2/ Le retard de pic F_0 max par rapport à celui d'intensité (pour une majorité d'énoncés dans cette structure)

L'étude des métaphores produites dans les autres structures informationnelles permet de confirmer et d'affiner cette ébauche de typologie, et cette typologie pourra à son tour devenir un des outils de caractérisation des métaphores à l'oral, à condition bien sûr d'utiliser d'autres marqueurs, car comme on vient de le voir lors de l'observation de cette structure en anglais, les fonctions prosodiques semblent être polysémiques. Tous les autres marqueurs doivent être pris en considération. Mais cette première ébauche des caractéristiques prosodiques des têtes de métaphore vives potentielles semble être cohérente avec ce qu'est la métaphore vive, à savoir une exploration de nouveaux emplois lexicaux, de nouveaux appariements conceptuels.

5.2.4 Résultats pour les métaphores à droite de 'c'est' en français :

Introduction

L'étude des métaphores produites dans les structures [it's + SN] a permis de commencer à ébaucher la typologie prosodique des métaphores dans un cadre où il y a peu de 'bruit' ou d'interférence syntaxique, ces structures étant la structure minimale.

L'axe de travail primordial étant l'aspect contrastif, il est important de travailler les différentes structures informationnelles dans les deux langues en parallèle. Si prosodiquement, l'anglais britannique et l'anglais américain sont à considérer comme deux langues à part entière, syntaxiquement et informationnellement elles sont identiques. Ce qui n'est pas le cas de l'anglais et du français. Or pour cette structure de base [it's/c'est + SN], il y a correspondance totale. La seule variable est la différence au niveau des règles prosodiques des deux langues, et de leurs éventuelles différences sémantico-pragmatiques au niveau des champs de création métaphoriques. Il s'agit dans cette première étape contrastive de jauger la cohérence entre les deux langues au niveau de cette structure à l'aide de l'outil prosodique, outil prosodique qui est lui-même affiné pour devenir dans l'étape suivante qui est morpho-

syntactique et sémantique, un outil permettant de différencier métaphore vive et catachrèse à l'oral.

5.2.5 Analyse de la spécificité des métaphores produites au sein de la structure en [c'est+ SN]

F4	hypnotique	ADJ	0,02	et c' est une musique quand même assez hypnotique euh quelque part t' es en t' es en t'es pris dedans
F3	phrase	NOM	0,26	euh ça serait une euh une phrase en fait moi je dirais
F3	phrases	NOM	0,26	c' est les phrases rythmiques et mélodiques en gros
F3	communion	NOM	0,17	c' est le c' est la communion euh c' est comme un peu les
F4	thérapie	NOM	- 0,01	c' est essentiel c' est une thérapie un peu quotidienne quoi
F4	baume	NOM	0,03	euh c' est c' est du baume euh c' est
F4	nourriture	NOM	0,05	parce que c' est parce que c' est une nourriture pour toi
F9	eau	NOM	0,08	ouais ben c' est oui c' est comme de l' eau c' est c' est vrai que c' est très très fluide et t' as l' impression de ce que que c' est que ça swing
F9	cadre	NOM	0,11	c' est liberté totale liberté sans cadre donc c' est plus de la liberté
F1	remontages	NOM	0,04	c'est surtout euh je sais pas c'est surtout à base effectivement de samples remontages de samples et caetera enfin c'est une forme de codage
F8	pulses	NOM	N/A	des pulses ce sont des pulses des rythmes qu' on a joué après
F3	accrocher	VER:infi	0,13	c'est beaucoup plus dur à faire euh pour accrocher les gens euh
F3	emmener	VER:infi	0,04	après le chanteur qui fait ouha ouha ouha euh c' est c' est c' est pour emmener les gens quoi
F5	communiquer	VER:infi	0,24	ce qui est assez extraordinaire en fait c' est d' arriver à communiquer et moi je l' ai vraiment ressenti ça
F5	imbibé	VER:pper	0,03	c' est tellement imbibé je dis pas ça que
F1	découpant	VER:ppre	0,03	c'est euh l'espèce de truc découpant c'est l'espèce de sentiment de toute puissance

Tableau 33 : Les occurrences de métaphores à droite de la copule « être »

F9	<i>bouillie</i>	NOM	0	<i>qu' à la fin c' est comme une bouillie un petit peu informe</i>
F9	<i>empilement</i>	NOM	0,19	<i>c' est conçu en fait comme comme comme un empilement dynamique hein</i>
F2	<i>Machine à laver</i>	NOM	0,04	<i>c'est un peu comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais euh comme un balancement</i>
F3	<i>parlait</i>	VER:impf	0,19	<i>c' est un peu c' est un peu comme si on parlait quand on quand on fait une petite phrase rythmique euh</i>

Tableau 34. Métaphores-comparaisons

Analyse des occurrences

La distribution morphosyntaxique est différente. On trouve seulement un adjectif, *hypnotique* et deux participes *découpant* et *imbibé*, comparés aux huit adjectifs de l'anglais. Ce qui tendrait encore une fois à prouver la faculté de l'anglais à focaliser de façon plus large morphosyntaxiquement. On retrouve dans le corpus français les mêmes domaines sémantico-pragmatiques mais transposés morphosyntaxiquement :

supposedly people think it has to be very **watered-down** music (81, E2)
 → à la fin c' est comme une **bouillie** un petit peu **informe** (324, F9)

Les expressions se traduisent mutuellement en opérant transformation et changement de point de vue. Il s'agit d'une comparaison pour l'exemple en français, mais la vivacité des comparaisons et des métaphores repose sur les mêmes mécanismes, et celles-ci sont retenues pour les raisons invoquées supra. Si une métaphore se retrouve dans une autre langue, traduite littéralement en comparaison, il y a de fortes chances pour que la métaphore dans cette même langue soit également possible et compréhensibles.

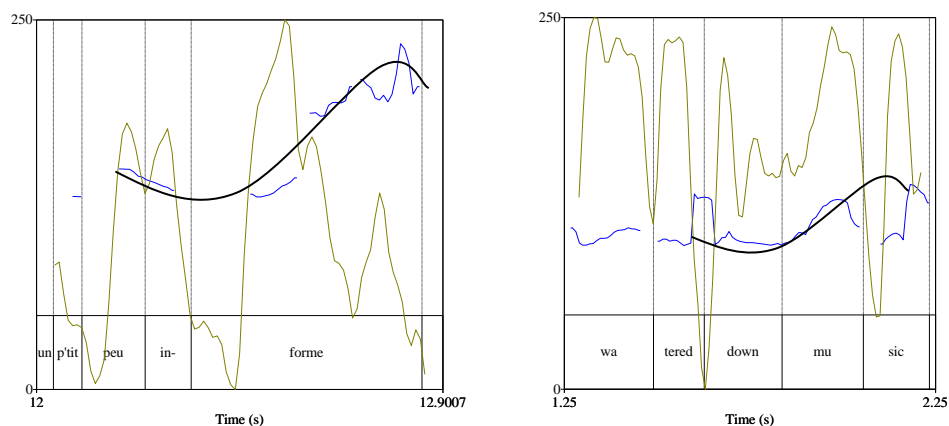


Figure 62. Les contours d'une métaphore traduite dans les deux langues

Les phonotypes sont différents bien sûr. Alors que l'emploi français est réalisé avec une nette emphase et une durée record de syllabe, le terme en anglais américain est seulement réalisé

comme un focus. Cela semble corrélérer les coefficients de distance sémantique en français ($lsa = 0$) et en anglais ($lsa = 0,11$). La métaphore et la comparaison peuvent donc naître à partir de concepts identiques et être réalisées par des fonctions prosodiques semblables. On peut dire ici que la comparaison en français est plus vive que la métaphore en anglais.

Si les comparaisons et les métaphores vives sont difficilement discernables à l'oral en anglais, (*like* pouvant être marqueur discursif ou opérateur de comparaison), on peut se demander s'il n'en est pas de même en français, *comme* n'a-t-il pas certaines fois tout simplement le sens de *un peu*, ou de *enfin tu vois, ben, heu* ?

Différence métaphores vives/comparaisons(vives) à l'oral

Si l'on effectue une feuille de style qui relève toutes les instances de « comme » qui sont suivies de termes dont le coefficient *lsa* est inférieur à 0.1 (donc potentiellement métaphorique) on obtient un ensemble de comparaisons dont beaucoup sont concomitantes avec des métaphores, on repère aussi par le biais de cette opération certains candidats métaphoriques potentiels :

Token1:	lsa:	sentence:
cerveaux	0.07	est un espèce de truc de toute puissance comme ça comme si après il contrôlait les cerveaux et les corps des
pantins	0.10	terre hop il remet là ils se relèvent comme des pantins quoi et après à partir de là il des trucs
machine	0.04	je sais pas ça un peu comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais euh
ben	0.10	quand même ça c' est clair comme euh comme dans les textes et euh sinon ben les mots c' est c'est les notes en fait
noyau	0.11	parce que à un moment la musique devient comme un noyau tous les rythmes que tu connais sont dans les rythmes
eau	0.08	impair ouais ben c' est oui c' est comme de l' eau c' est c' est vrai que c' est très très fluide
informe	0.05	tellement compliqué qu' a la fin c' est comme une bouillie un petit peu informe alors que quand t' écoutes Hurlin
espèce	0.06	d' une très longue phrase de sentir euh comme une espèce de d' ouverture supplémentaire physiquement qui me donnait le petit d'air
athlètes	0.07	c'est comme on est voilà c'est comme des athlètes à ce moment là c'est là le musicien fait fait l'athlétisme des doigts

Tableau 35 Extrait des environnements des 'comme' comparatifs

On trouve, hormis les éléments répertoriés comme métaphore dans le tableau (*comme une machine à laver, comme un empilement dynamique*) des occurrences à droite de « c'est », des comparaisons qui sont immédiatement suivies d'une métaphore, comme si les deux tropes participaient du même élan : « ouais ben c' est oui c' est **comme** de l' eau c' est c' est vrai que c' est très très fluide, (325, F9) », « c'est comme on est voilà c'est **comme** des athlètes à ce moment là c'est là le musicien fait fait l'athlétisme des doigts, (305, F8) ».

La comparaison, dans ces deux énoncés est suivie d'une métaphore qui est redondante sémantiquement. En fait la comparaison paraît être un préambule à la métaphore. Et cela comme si le locuteur tente d'abord d'exprimer son idée par une comparaison, qui est moins difficile à décoder, pour ensuite seulement se risquer, ou se sentir confiant pour une métaphore :

« c' est comme de l' eau » → « c' est très très fluide »

Il serait intéressant à ce niveau de regarder l'évolution prosodique de la comparaison vers la métaphore. Bien sûr, on peut aussi considérer que la métaphore « c' est très très fluide » est moins vive du fait que la comparaison qui la précède inaugure la violation sémantique, qui du coup, devient moins inattendue aux niveaux de la métaphore. La vérification par les contours prosodiques éclaire ce phénomène tropique, s'il n'y a pas de différence notable entre les contours de la comparaison et de la métaphore ou une évolution cohérente, on pourra inclure dans l'étude des métaphores après [c'est] cet énoncé comparatif-métaphorique ainsi que les autres à condition que leurs contours prosodiques soient cohérents avec les autres énoncés métaphoriques.

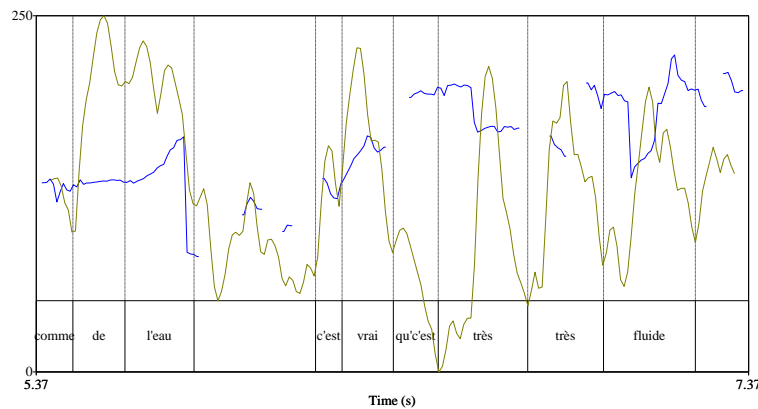


Figure 63. Comparaison des contours de comparaison et de métaphore successives

Les noms, qui forment la majorité des foyers de ces structures, sont introduits et déterminés de façon indéfinie (11 fois) mais aussi définie (les phrases, la communion). Là, peu de changement avec l'anglais. Pour les coefficients *Isa* l'intervalle se situe à $[-0,01—0,26]$. Il s'agit du même que pour l'anglais $[-0,01—0,1]$, avec cinq valeurs à droite de cet intervalle. Pour les valeurs comprises entre 0,01 et 0,1 l'écart sémantique justifie la classification préalable en tant que métaphore d'invention potentielle :

thérapie, baume, nourriture, bouillie, eau, remontage, pulse, machine à laver.

Comparaison, métaphore lexicalisée ou hapax ?

Mais la plupart de ces métaphores sont indexées dans le Robert comme ayant une valeur métaphorique lexicalisée :

baume (...)
 ◇par métaph. Ce qui adoucit les peines calme la douleur, l'inquiétude³⁰.

Cet extrait de définition peut très bien informer l'emploi qu'en fait le locuteur interviewé. Il en est de même pour *nourriture* qui est indexé dans le Robert comme :

nourriture
 ◇Fig et littér. Nourriture de l'esprit.

³⁰ Le nouveau petit Robert, p205.

Le terme *remontage* est, dans le contexte (musique électronique) lexicalisable techniquement s'il ne l'est pas encore (en effet on remonte du son de la même façon que l'on remonte un film). Quant à *pulse*, un emprunt à l'anglais, il signifie « souffler ». Ici, il apparaît comme métaphorique uniquement par sa juxtaposition avec rythmes : « des pulses ce sont des pulses des rythmes qu'on a joués (289, F8) ». Cela laisse penser que le locuteur conçoit ce terme métaphoriquement comme un hyponyme de *rythme*. Il s'agit de déterminer à l'issue de ce tour d'horizon des contours phonologiques des métaphores, et donc pour chaque structure informationnelle, si les caractéristiques prosodiques qui se dégagent des contours prosodiques des métaphores sont un bon indicateur de la vivacité métaphorique des éléments à potentiel métaphorique. Les dominantes sémantiques tracées par ces noms dans leur contexte sont étudiées dans le chapitre suivant qui s'y consacre, notons ici, comme pour l'anglais, une certaine cohérence, puisque ces noms et adjectifs peuvent être classés sous trois vecteurs teneur→véhicule :

VECTEUR METAPHORIQUE	Termes en français à droite <i>c'est</i>	En anglais à droite de <i>it's</i>
[LA MUSIQUE PENETRE LE CORPS (SOIN MENTAL/PHYSIQUE NOURRITURE)]	thérapie, baume, nourriture, bouillie, eau, découpant, pris dedans, hypnotique, communion	→ hard, edge, male, chemistry, catalyst
[LA MUSIQUE EST UNE CONSTRUCTION (DANS L'ESPACE OU LANGAGE)]	Remontage, empilement, codage, phrase, parlait, cadre	Talking, speaking, writing, connection, articulation
[LA MUSIQUE EST MOUVEMENT, VEHICULE, LIQUIDITE]	Imbibé, machine à laver, pulse, toute puissance, eau, emmener, accrocher, balancement	Template, levels, wide-open space, high, surface

Tableau 36. Classement par vecteur Teneur→ Véhicule

La cohérence avec les vecteurs qui organise les métaphores dans la structure équivalente en anglais est presque parfaite, si ce n'est pour des termes qui attribuent à la musique une qualité chimique (*catalyst, chemistry*), mais on retrouve là encore l'idée de pénétration dans le corps, cette chimie est corporelle, intérieure, contrairement aux termes qui ont trait à la structure de la musique, qui eux la définissent comme objet (extérieur) est non comme effet sur l'écouter.

5.2.6 Schéma prosodique des foyers métaphoriques situés à droite de la copule [c'est]

Le premier exemple est intéressant car il semble y avoir deux têtes de métaphores possibles. Pour l'adjectif hypnotique on obtient un pic F_{0max} sur la troisième syllabe, la plus accentuée, donc même schéma que pour les adjectifs en anglais au sein de la même structure :

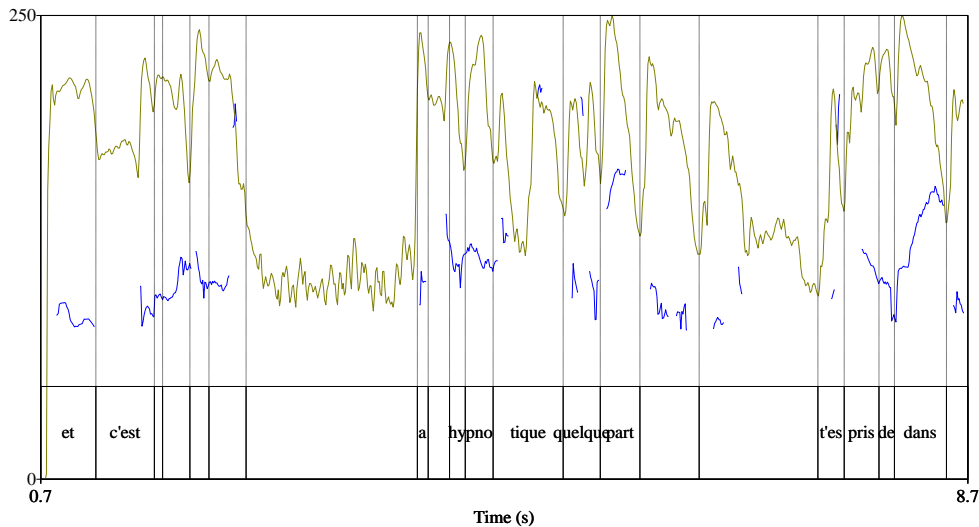


Figure 64- Contours prosodiques pour « hypnotique » et ses environs mais c'est une musique quand même assez hypnotique quelque part t'es en t'es en t'es pris dedans t'es' (125, F4)

Les deux têtes de métaphore potentielles *hypnotique* et *pris dedans* sont bien précédées par les pauses hésitantes habituelles (1.42 et 0.59 secondes respectivement). De plus la deuxième et de surcroît marquée par la double hésitation « *t'es en t'es en t'es* ». Il est intéressant de se pencher sur le cas d'*hypnotique* qui n'est pas d'une grande vivacité métaphorique. La musique est un système cognitif, souvent identifiée métaphoriquement à une langue verbale, et l'hypnose s'effectue par le biais de la langue.

Deux arguments plaident en faveur d'une métaphore assez vive ici, en d'autres termes tendent à confirmer le fait que le locuteur avait bien dans l'esprit toute la charge sémantique du terme hypnotique. Tout d'abord, la pause précédant l'amorce du segment d'intensité est énorme : 1,37 seconde. Il y a donc eu recherche du terme, qui n'était donc pas activé, et probablement assez imprédictible. Cette pause, comme il a été vu, est aussi un signal de changement de régime pour l'interlocuteur. De façon à obtenir un témoin, le mot *hypnotique* a été enregistré sans intonation spécifique, comme si il n'avait pas de statut informationnel particulier, ensuite avec une emphase, et ensuite, en essayant d'imiter la façon dont il est dit dans l'enregistrement du corpus. On obtient les contours prosodiques suivants :

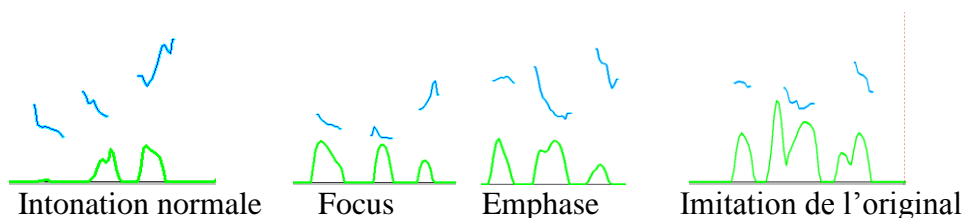


Figure64'- Hypnotique avec différentes charges phatiques

Par rapport à ces « repères », le terme est réalisé selon des contours prosodiques correspondant à un *focus* qui possède néanmoins un pic de fréquence assez bas. Il y a un pic en cloche, une cible tonale abrupte sur la dernière syllabe, mais réalisée avec un effort articulatoire non soutenu. La première syllabe présente une fréquence presque aussi élevée que la dernière, ce qui semble correspondre à un motif de contours spécifique qui est une forme d'emphase très légère. En effet l'emphase peut se réaliser par un accent sur la première

syllabe (ou la deuxième). Mais il n'y a pas de retard de pic de fréquence par rapport à celui d'intensité, ce qui est traduit au niveau de l'impression dominante au décodage par une absence de ce doute, de ce questionnement qui semble être présent lorsqu'il y a métaphore vive. Par contre on retrouve des contours emphatiques en fin de groupe rythmique au niveau de *quelque part*.

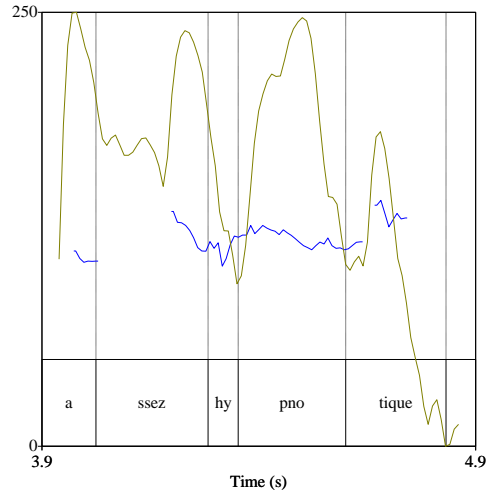


Figure 65. Contours de la métaphore lexicalisée « hypnotique »

La dernière syllabe sonore « -ti » présente un pic moyennement élevé, car vue la pause qui précède le terme, la valeur de focus est pratiquement nulle. La focalisation est déjà signalée par l'isolement du terme. Ce pic de fréquence se propage sur la muette *que* qui est prolongée. Les contours viennent confirmer la faible vivacité métaphorique présagée lexicalement pour cette synesthésie.

Caractéristiques prosodiques du terme à droite du syntagme qui réitère la métaphore morte

L'intérêt est de contraster aux contours détaillés ci-dessus ceux pour *pris dedans* qui semble être un meilleur candidat à une métaphoricité vive. Dans ce cas, la dernière syllabe du groupe rythmique est nettement typée et présente des traits communs avec les caractéristiques qui ont commencées à être établies pour les structures en [it's + SN]. Il y a un gradient positif de la fréquence qui culmine à proximité de la frontière droite des contours pour la syllabe, pour ensuite terminer par un palier de gradient légèrement négatif. Cela établit un net contraste avec ce que l'on attendrait d'un focus normal, à savoir LH*L si le mot est considéré comme n'étant pas en fin de groupe rythmique et HL prolongé si il est en position terminale.

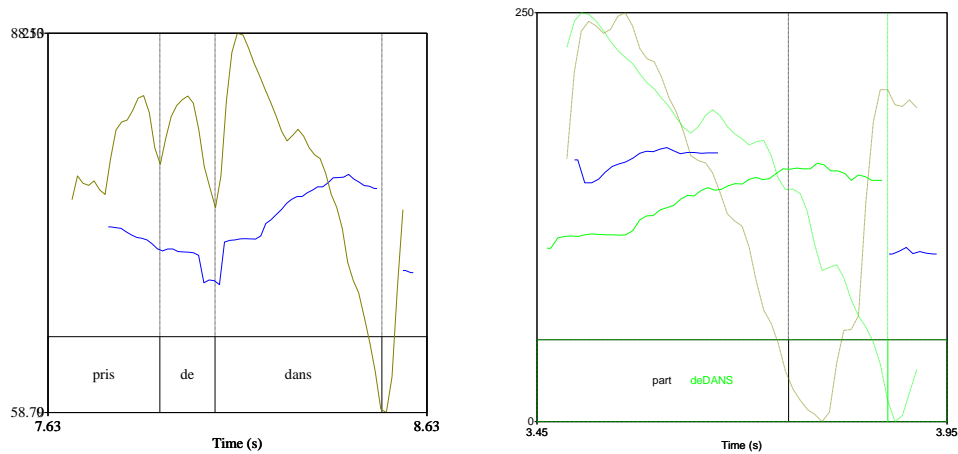


Figure 66. Comparaison de dedans et d'une fin de groupe rythmique classique

On remarque ce net décalage du pic de fréquence fondamentale F_0 max vers la frontière droite (en vert pomme) qui arrive au terme d'un long glissando presque rectiligne sur toute la durée syllabique qui s'est étirée emphatiquement, déjà observé pour la structure équivalente en anglais. Mais surtout, par rapport à une fin de groupe classique chez ce locuteur français, un pic d'intensité qui lui ne varie pratiquement pas ! La syllabe a une durée de 0.44 secondes, ce qui est nettement supérieur à la moyenne des finales pour le locuteur considéré (0.35s). Ce contraste à la fois avec *hypnotique* et avec une syllabe terminale moyenne tend à ne pas infirmer la présence d'une certaine vivacité.

Cas du même terme en emphase métaphorique, en focus normal et en topique

L'intérêt de ces occurrences multiples du même terme est de pouvoir apprécier les déviations réellement apportées aux contours prosodiques par la potentielle nature de métaphore plus ou moins créative du terme.

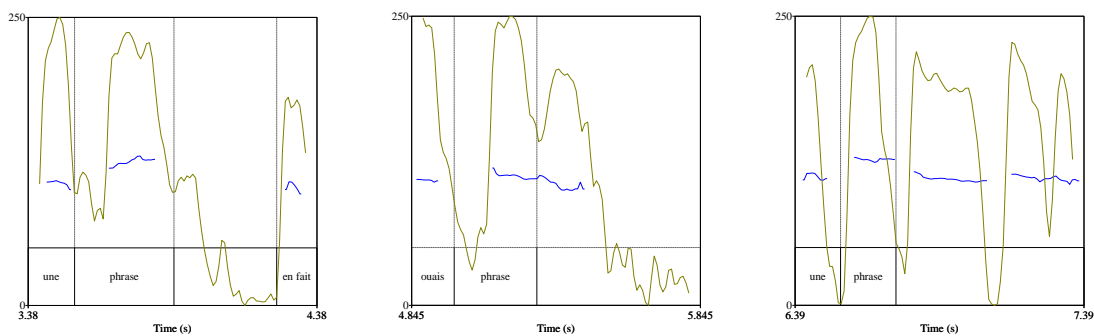


Figure 67- Phrase en focus emphatique (1), topique (2), et focus simple (3)

euh ce serait euh une phrase¹ en fait moi je dirais phrase² ouais' 'une phrase³ qu'on n'arrête pas de répéter (84, F3)

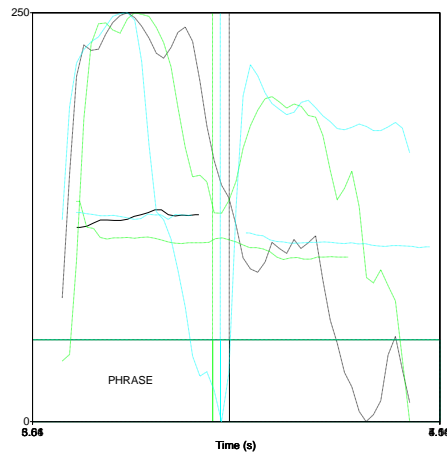


Figure 68 Superposition du motif emphatique (noir) topique (pointillé inférieur) et focal—post rhème (pointillé supérieur)

Seule les contours prosodiques de la première occurrence (noir) présentent un gradient vers une cible tonale élevée H jusque dans la deuxième moitié des contours. La réitération en topique présente un motif L (vert), et la troisième, sorte de post-rhème qui vient rappeler le rhème originale de phrase, (un écho de sa nouveauté informationnelle en quelques sortes), présente un palier horizontal assez haut (bleu cyan).

Seule cette première occurrence présente un retard de pic de 20% de la durée syllabique. Car en effet les pics d'intensité varient peu, et sont identiques pour la première et la troisième occurrence. Cette emphase modérée correspond à la faible métaphoricité du vecteur [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE VERBALE]. Ce point sera développé dans la section 5.3.1.

5.2.7 Détermination des têtes de métaphore vives par l'observation des contours prosodiques dans la structure [c' + copule + SN (attribut)]

L'observation des contours prosodique a permis de repérer la présence d'autres têtes de métaphores présentant un certain degré d'emphase. Elles avaient été classées comme métaphores lexicalisées à la suite du repérage manuel. Comme on l'a vu dans l'énoncé (325, F9), il semble y avoir des métaphores qui, dans un certain contexte reprennent de la vitalité :

ouais ben c' est oui c' est **comme** de l' eau c' est c' est vrai que c' est très très **fluide** (325, F9)

Si *eau* est une comparaison stricto sensu, l'énoncé est indéniablement métaphorique de part sa prosodie, l'hésitation les pauses, les emphases. Et cela au vu du patron prosodique qui commence à se dessiner. L'adjectif « fluide » est un cas limite d'une métaphore lexicalisée ravivée pour l'occasion par le locuteur. Cela paraît logique puisque la topique initialisée en amont est l'eau, la fluidité, métaphore activée dans le cadre la langue et la musique, reprend vie, redevient aqueuse. Le locuteur va même jusqu'à donner une explication physique et technique de cette fluidité :

le batteur Steve Coleman déjà tu le vois pas tellement il a de batterie c'est des batteurs fusion et euh c'est c'est et le mètre tellement compliqué qu'a la fin c'est comme une bouillie un petit peu informe alors que quand t'écoutes Hurlin Riley jouer du mètre impair ouais ben c'est oui c'est comme de l'eau c'est c'est vrai que c'est très fluide...(F9)

On voit que la métaphore de l'eau est systématique, et « fluide » fait écho à « eau », « bouillie informe » et « fusion ».

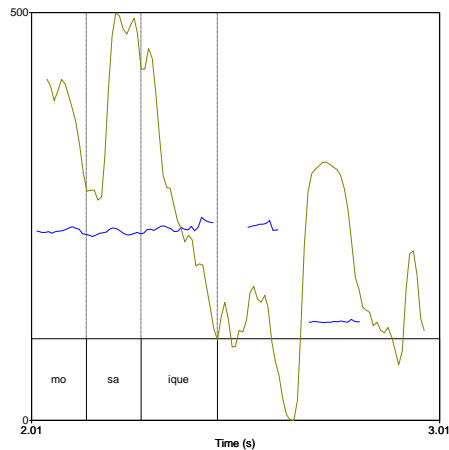
Dépistage des termes potentiellement métaphoriques à droite de la copule et vérification par courbe prosodique

Ces structures simples qui comportent le groupe invariable « c'est » sont facilement dépisables par une feuille de style XSLT dans un corpus qui a été balisé en XML. On peut établir par exemple la feuille de style de façon à isoler toutes les occurrences de 'c'est', et à ne conserver que celles qui comportent un terme dont le coefficient sémantique est supérieur à 0.3 à gauche (en regardant les 7 termes directement adjacents) et un terme dont le coefficient à droite est inférieur à 0.1 (en regardant aussi les 10 premiers mots). Les termes étant aussi étiquetés morphosyntaxiquement, on peut poser comme condition que le terme à droite ait non seulement le coefficient sémantique voulu mais aussi la nature morphosyntaxique souhaitée, ce qui réduit le nombre d'occurrences en éliminant de la recherche les articles, interjections, et autres termes sans potentiel métaphorique. On trouve en effectuant cette transformation, 565 occurrences, desquelles on élimine les redondances :

extérieur	0.05	parce que la voix tout le monde comprend c' est c' est de l' extérieur quoi alors que les instruments c'
thérapie	-0.01	la musique quelque qu' elle soit pour moi c' est essentiel c' est une thérapie un peu quotidienne quoi euh la
énorme	0.11	joues quand t' arrives à jouer quelque chose c' est plus fort physiquement tu tu dépenses une énergie euh énorme quand
baume	0.03	tu écoutes euh passivement euh quelque chose euh c' est c' est du baume euh c' est c' est quelque chose
hypnotique	0.02	près quand même de la scène euh et c' est une musique quand même assez hypnotique euh quelque part t' es
dilué	0.06	qui part et on part du blues mais c' est quelque chose qui peut être très dilué c' est le blues
imprimé	0.09	quoi ben en fait c' est je dirais c' est un peu comme euh comme si ça c' était imprimé enfin
madeleine	0.04	au moment où j' écoutais cette musique là c' est un peu la madeleine de Proust en fait je trouve cette
mosaïque	0.10	c' est varié quand même hein jazz non c' est varié c' est une belle mosaïque c' est le blues à

Tableau 37. Métaphores potentielles après 'c'est' (Extrait)

La « prise » comporte une majorité de termes déjà isolé au préalable, « thérapie », « baume », « hypnotique », mais aussi d'autres dont on peut vérifier la vivacité métaphorique à l'aide des contours prosodiques, même si ces termes n'avaient pas été retenus de part leur coefficient sémantique, ou leur lexicalisation métaphorique tels que « extérieur », « dilué », « imprimé ». Certaines de ces métaphores présentent des contours qui correspondent au phonotype qui commence à se dessiner (allongement de la durée, retard de pic de fréquence et prolongement tardif du pic de fréquence). L'étape de trie précédente qui utilisait les seuls coefficients LSA et le critère de lexicalisation (indexation du sens métaphorique dans le dictionnaire) est donc insuffisante pour cette structure en ce qui concerne le corpus qui est pourtant restreint, on ne donnera qu'un exemple :

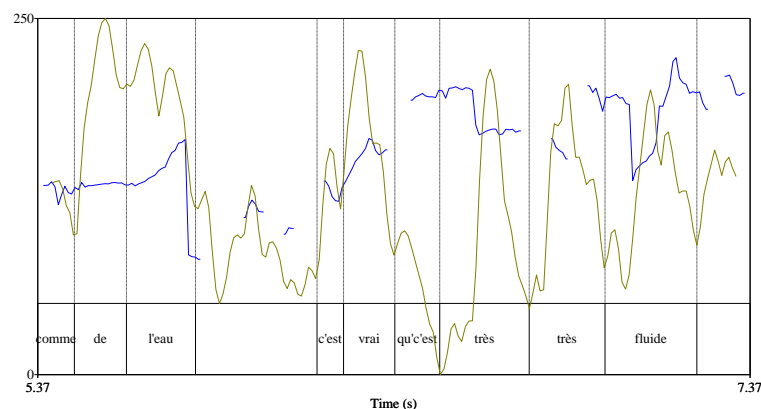


**Figure 69. Exemple de métaphore ravivée dans la structure
le jazz c'est une belle mosaïque (F6)**

Les contours fréquentiels qui atteignent leur maximum pratiquement à la frontière droite de la syllabe ne sont néanmoins pas similaires à une syllabe de fin de groupe rythmique, qui présente un gradient de fréquence plus abrupte. La métaphore n'est pas originale, mais l'association synesthétique des couleurs visuelles et auditives et des formes est ici poussée à un niveau plus complexe de composition.

Cohérence entre contours prosodiques des têtes de métaphores après la copule dans les structures [c'est + SN/Adj] et coefficient d'analyse sémantique latente

Il s'agit dans une dernière étape d'analyse de la production métaphorique générée par cette structure de regarder si il y a un lien entre la typicité des contours prosodiques et le coefficient LSA, et bien sûr la lexicalisation, ce qui est lié. Cette étape, qui est menée pour toutes les structures informationnelles, a pour but de déterminer si la prosodie reflète réellement la vivacité métaphorique lexicale, et si cela est le cas quelque soit la structure informationnelle au sein de laquelle la métaphore a lieu. Reprenons l'exemple qui a servi à établir que certaines comparaisons pouvaient être prises en considération :



**Figure 70. Détermination des têtes de métaphore par l'observation des
contours prosodiques
ouais ben c' est oui c' est comme de l' eau c' est c' est vrai que c' est très très fluide et t'
as l' impression de ce que que c' est que ça swing (325, F9)**

Comme cela a été observé plus haut les contours prosodiques de la comparaison « eau » présentent un motif caractéristique, archétypique du type d'emphase vu jusqu'à présent. Dans

le cas de « fluide », il y a amorce de cette montée vers une cible tonale haute, mais la pente est plus forte que dans les cas vus jusqu'à présent. Les motifs comportent donc des variations aussi bien qu des invariants (ici le retard anormalement élevé de pic de fréquence sur celui d'intensité).

Les caractéristiques, que ce soit des contours de « eau » ou de « fluide », présentent des déviations semblables à celles isolées pour les contours des métaphores après la copule *to be* en anglais. Cela est à confirmer par les déviations des valeurs prosodiques par rapport aux moyennes des syllabes équivalentes par locuteur :

speaker	word	MS	LSA	$E(d F_0)$	$E(C2-C1)$	$E(Delay/C)$	$E(dC2)$
F3	communion	NOM	0,17	-45,97	-15,81	84,51	-43,95
F9	routière	ADJU	0,07	-65,45	-14,35	57,17	-36,70
F4	baume	NOM	0,03	-19,61	21,34	52,59	-40,00
F5	imbibé	VER:pper	0,03	32,74	-25,15	44,45	-32,18
F2	balancement	NOM	0,16	-89,90	9,81	41,91	-49,04
F4	thérapie	NOM	-0	-7,13	20,16	30,16	-40,00
F4	décors	NOM	0,32	-12,88	25,52	28,13	-15,90
F2	Machine à laver	NOM	0,04	-42,58	-42,52	24,63	-44,43
F1	découpant	VER:ppre	0,03	-59,23	-8,93	17,14	-17,01
F9	eau	NOM	0,08	-26,25	-3,97	16,34	-1,93
F3	emmener	VER:inf	0,04	-76,50	-48,69	9,76	-20,12
F3	parlait	VER:imp	0,19	-54,86	-21,79	3,96	-28,61
F9	fluide	ADJ	0,13	21,75	85,65	3,90	-15,57
F4	nourriture	NOM	0,05	-22,38	-16,60	3,85	-11,56
F9	empilement/ dynamique	NOM	0,19	-27,53	-0,48	2,36	0,80
F3	phrase	NOM	0,26	-62,64	14,21	2,30	-21,17
F4	hypnotique	ADJ	0,02	-56,34	-30,83	-8,00	-9,14
F9	bouillie	NOM	0	-55,22	-39,13	-16,10	-20,60
F8	pulses	NOM	N/A	-33,42	19,61	-17,70	-8,56
F9	cadre	NOM	0,11	-100,00	-34,22	-42,07	67,28
F3	phrases	NOM	0,26	-83,53	0,55	-44,31	37,47
F3	accrocher	VER:inf	0,13	-50,56	-19,31	-50,19	11,59
F8	athlètes	NOM	0,07	37,86	8,33	-65,29	15,21

Tableau 38. Corrélation coefficient, et déviation des valeurs prosodiques par rapport à la médiane (en blanc les métaphores vives, en gris clair les cas tangents, en gris foncé les métaphores sans emphase)

Commentaires

Le premier commentaire qu'inspire ce tableau est qu'il sépare de façon très nette deux types d'entrées.

1/Celles pour lesquelles les paramètres prosodiques sont tellement éloignés des caractéristiques de focus restreint (en gris foncé) qu'elles en deviennent des éléments topiques, ou très peu focalisés. Les écarts de F_0 par rapport aux moyennes pour les focus restreints sont de -76, -93, -22... ce qui veut dire que le saut de fréquence est pratiquement nul. De même pour la durée syllabique, ces entrées présentent des déviations de -48%, -21%, -30%, c'est-à-dire qu'elles ne présentent pratiquement aucun étirement par rapport à un focus restreint classique.

2/ Ensuite il y a les valeurs qui présentent des déviations significatives au niveau de la durée syllabique (en vert), ce qui semble aller de concert avec une augmentation d'écart entre pics d'intensité et de fréquence dans tous les cas (de 17 à 84% en plus), une diminution de la distance entre le pic de fréquence et la borne droite (de -17 à -49%). En ce qui concerne l'écart de fréquence, il est à une exception (**imbibé**) réduit significativement par rapport au focus restreint.

3/ Une troisième catégorie est formée d'éléments qui présentent une ou deux seulement des conditions requises pour être classées CMV, (en gris clair), « nourriture », « pulses », « eau ».

Corrélation déviation prosodique coefficient lsa

Les entrées qui semblent revêtir une certaine emphase que l'on serait tenter d'attribuer à la vivacité métaphorique sont :

speaker	word	MS	LSA	$E(d F_0)$	$E(C2-C1)$	$E(Delay/C)$	$E(dC2)$
F4	baume	NOM	0,03	-19,61	21,34	52,59	-40,00
F5	imbibé	VER:pper	0.03	32,74	-25,15	44,45	-32,18
F2	balancement	NOM	0,16	-89,90	9,81	41,91	-49,04
F4	thérapie	NOM	-0	-7,13	20,16	30,16	-40,00
F4	décors	NOM	0,32	-12,88	25,52	28,13	-15,90
F9	fluide	ADJ	0,13	21,75	85,65	3,90	-15,57

Les valeurs à coefficient LSA les plus faibles sont dans cette sélection (« machine à laver », « baume », « carte routière », « thérapie ») mais il s'y trouve aussi des éléments dont l'écart sémantique avec la topique n'est pas énorme mais qui semblent être ravivés par les locuteurs (« balancement, fluide »). En écoutant les sept entrées ainsi sélectionnées, on perçoit une unité, qui tient de l'absence de finalité, du manque d'assurance du locuteur discernable dans l'intonation. Ces termes correspondent à des écarts de plus de dix pourcent par rapport aux valeurs médianes des paramètres.

Retard de pic de fréquence

Toutes les valeurs positives de retard du pic de F_0 (retard augmenté par rapport à la moyenne pour le locuteur et le type de syllabe) semblent correspondent à des emphases métaphoriques et sont perçues comme telles, ce qui semble confirmer que ce paramètre est bien lié à la violation sémantique. Ces termes sont aussi ceux qui présentent un pic de fréquence pratiquement accolé à la frontière droite de la syllabe. Il y donc corrélation. Ils représentent aussi les très faibles valeurs de LSA, et correspondent donc à un fort éloignement sémantique, mis à part les deux termes « fluide » et « balancement », mais on se rend compte que l'un a une durée syllabique qui excède la moyenne de seulement 0.24%, et l'autre « balancement », à un gradient de fréquence pratiquement nulle.

Les exceptions sont « eau » et « communion », qui ont un comportement prosodique métaphorique au niveau du retard de fréquence, mais un coefficient LSA moyennement faible pour « eau », et peu faible pour « communion ». Le premier terme a déjà été analysé, et semble correspondre à une comparaison qui va installer le terrain pour la production d'une

métaphore vive, ce qui indique que les caractéristiques prosodiques que l'on cherche à isoler ne sont pas spécifiques à l'emphase métaphorique mais à un groupe de différents types d'emphases, la comparaison et la métaphore sont très proches d'un point de vue tropique, et il est cohérent que sa réalisation prosodique soit proche de celle des métaphores au niveau de certains paramètres du moins. Le terme « communion » est réalisé avec un fort retard de fréquence et un rapprochement du pic F_0 vers la frontière droite, mais la durée et le saut de fréquence sont très faibles. Cela peut être lié à la faible métaphoricité potentielle du terme dont témoigne son coefficient LSA assez élevé (0.17).

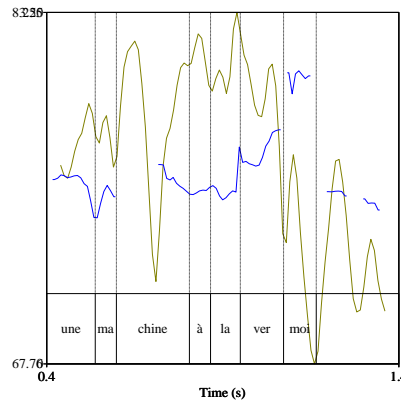


Figure 71. Machine à laver

La montée vers un pic de fréquence est bien caractéristique, mais se réalise sur plusieurs syllabes, de façon à obtenir un retard de pic de fréquence, qui parvient pratiquement à la frontière droite de la deuxième syllabe de « laver ». Aux vues de cet exemple, la fonction prosodique porte sur l'ensemble du groupe rythmique. Cela devra être vérifié par les données obtenues dans les autres structures informationnelles.

D'autres foyers qui présentent cette continuité dans la montée (dérivée constante) au niveau de la dernière syllabe sont « bouillie », qui est étiqueté d'un coefficient LSA de 0 et *thérapie* qui est à -0,01. On retrouve cette métaphore (thérapie) à trois reprises en français et une fois en anglais, il ne s'agit donc pas d'une métaphore si vive sémantiquement parlant, mais elle semble être ravivée prosodiquement par les locuteurs, et qui est donné comme étant un des termes les plus éloignés sémantiquement du corpus par le moteur LSA de l'université de Colorado. En ce qui concerne les profils tangents, on retrouve en miniature les contours décrits plus haut, comme le montrent les contours de « routière » superposés aux valeurs médianes pour le locuteur :

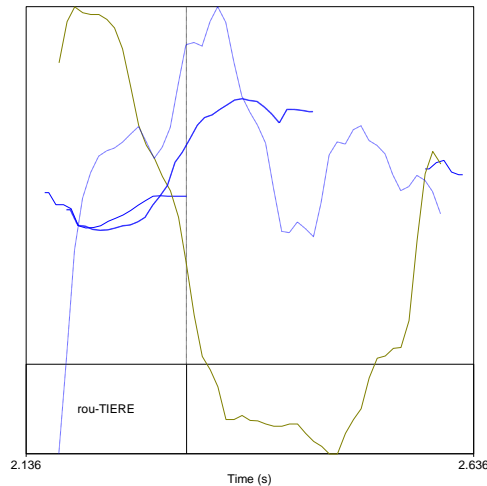


Figure 72. Un cas tangent : « carte routière »

c'est un peu comme une carte routière t'as des entrées et des sorties (F9)

Il est intéressant dans le cadre d'un dépistage éventuel des métaphores vives par contours prosodiques, que même dans le cas de « routière », qui est beaucoup moins emphatique que « entrées » et « sorties », le retard de pic de fréquence est important ici pour cette « comparaison vive » (en comparaison aux contours médians en pointillés).

Dans le cadre du français faut-il considérer non pas la syllabe qui semble être le siège principal de l'accent, mais le groupe rythmique dans son intégralité ? Ainsi, « empilement dynamique » qui n'a pas été retenu par ses données prosodiques calculées au niveau de la syllabe, présente néanmoins un pic de fréquence et un palier se prolongeant jusqu'à la frontière droite de la dernière syllabe lorsque l'ensemble du groupe rythmique est considéré. Mais, il n'y a pas de retard de pic mais une évolution en parallèle de l'intensité et de la fréquence fondamentale qui culminent à des pics pratiquement concomitants :

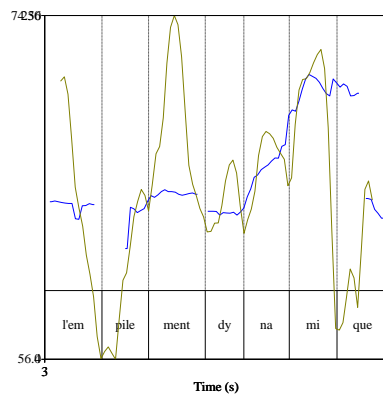


Figure 73. « empilement dynamique »

Dans le terme « machine à laver », qui paraissait à la fois plus hésitant et sémantiquement éloigné et donc davantage une innovation lexicale que « empilement dynamique », l'évolution opposée de l'intensité et de fréquence est visible au niveau de groupe au fil des syllabes avec un effort articulatoire similaire qui s'étale sur tout le groupe. La ressemblance entre les deux groupes est ce refus de la courbe de fréquence à décroître et même au-delà de la frontière droite de la dernière syllabe sonore, de « dynamique » et de « machine à laver », le palier de fréquence se prolonge jusque dans les contours de la syllabe muette « -que », et au-delà de « -VER ». Cela tend à prouver qu'il y a au moins deux paramètres distincts, le retard

de pic, qui semble être un effet lié à l'intensité et au tonus et le prolongement du pic de fréquence, qui au vu de cet exemple est indépendant du premier paramètre et qui est aussi une particularité des fins de groupes rythmiques, notamment en français à l'oral spontané.

Ce contraste entre focus simple et métaphore vive est illustré dans les deux occurrences de « phrase », la première à intonation montante suivie de son palier, la deuxième descendante et donc topique. Les données prosodiques supportent ce qui avait été déduit de la simple écoute, et de la structure informationnelle: *phrase* est une métaphore vivante pour le locuteur, il cherche le terme approprié comme le montre l'hésitation en préambule. L'absence de cette emphase qui différencierait ce terme prosodiquement d'un simple focus peut s'expliquer par la lexicalisation et la prévisibilité de l'usage généralisé des termes décrivant la langue verbale pour la musique. On retrouve néanmoins le rapprochement du pic de fréquence de la frontière droite de la syllabe.

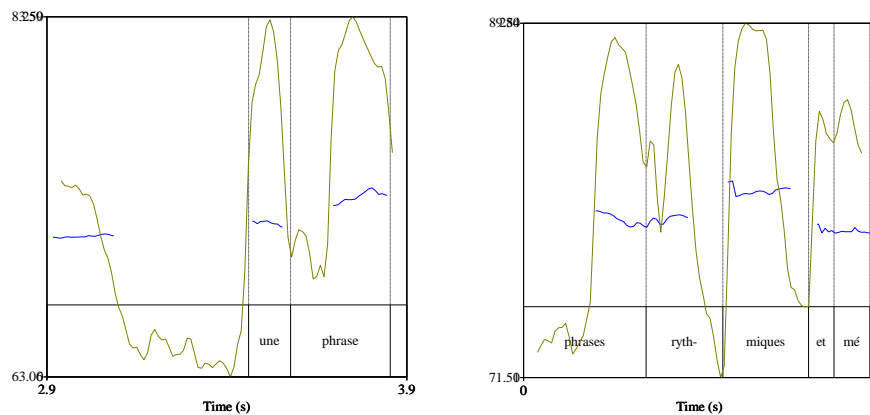


Figure 74 « phrase » en emphase/focus métaphorique, et « phrase » en position de topique

5.2.8 Conclusion pour les occurrences à droite de la copule « c'est »

Au sein de cette structure métaphorisante, la cohérence entre la vivacité métaphorique déterminée sémantiquement et intuitivement des têtes de métaphore, et leur réalisation par des contours correspondant au patron ébauché jusqu'à maintenant comme étant le *phonotype* de la métaphore vive était nécessaire pour continuer cette observation dans le cadre des autres structures informationnelles qui sont susceptibles de présenter des écarts plus prononcés entre les deux langues.

Cette cohérence est bel et bien présente. La longueur syllabique est liée au retard du pic de fréquence, et au rapprochement de ce même pic de la frontière droite de la syllabe. Néanmoins, il n'y a pas de corrélation évidente, ou du moins systématique, avec le coefficient LSA. Le locuteur évalue lui-même la créativité de ses emplois métaphoriques, et peut réaliser prosodiquement des métaphores lexicalisées avec une emphase qui semble vouloir être la trace ou le signal d'une non prédictibilité.

Ce trait d'appréciation individuelle du degré de vivacité métaphorique (ou comparative) se mesure à la fois au niveau des marqueurs (répétitions, pauses) et des paramètres définis lors de l'analyse de cette première structure informationnelle d'une certaine typographie de contours prosodiques. C'est ainsi que certains termes sont sémantiquement peu vifs métaphoriquement parlant et semblent être conçus comme tels par le locuteur au vu des contours prosodiques.

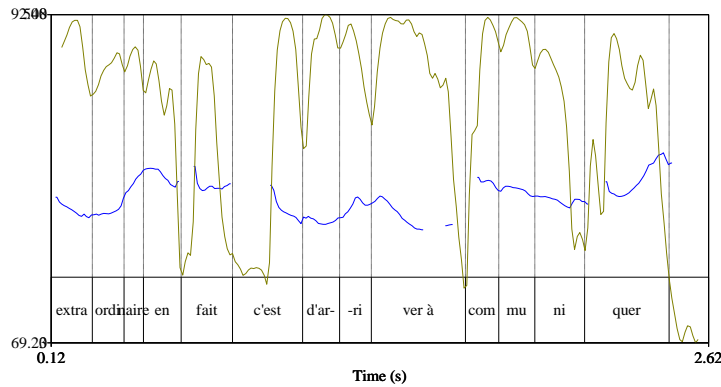


Figure 75. Exemple de termes pour lesquels seule la prosodie atteste d'une certaine métaphoricité : « Communiquer »

Le pic F_0 max pour la dernière syllabe sonore de « communiquer » est en net décalage avec le pic d'intensité, et se prolonge jusqu'à la frontière droite de la dernière syllabe sonore de communiquer.

La *renaissance* de la métaphore « communiquer » arrive en dernier ressort d'une tentative d'éclaircissement de la conception de la musique du locuteur à ce point de l'interview. Elle emploie ce mot avec toute sa charge sémantique, ayant tour à tour évoqué « la communion avec Dieu avec Messian », l'idée de *sortir* quelque chose du plus profond de son être. Cette métaphore apparaît ici comme un résumé de métaphores précédentes.

Cette hypothèse doit désormais être confirmée avec les données des autres structures informationnelles. Dors et déjà, on constate des degrés variables à ces excursions de fréquence et d'intensité, allongement dans le temps des contours, changement du gradient F_0 sur la dernière syllabe, ce qui confirmerait une conception scalaire de la métaphoricité (Hanks 2006). De plus, ces paramètres peuvent agir au niveau d'une syllabe accentuée de part la position informationnelle mais aussi avoir lieu sur d'autres syllabes comme pour l'emphase. Il reste à confirmer ou infirmer que cette similitude entre les deux langues (et trois dialectes) existe également au niveau des autres arrangements informationnels de l'énoncé oral.

5.3 Constructions présentatives et existentielles du type [there is/il y a]

En anglais les constructions existentielles sont régies par les deux principes organisateurs du flux informationnel (information flow). Le premier étant que l'information connue occupe le début de l'énoncé et l'information nouvelle la fin, le deuxième étant celui du poids final (information principle IP, and principle end-weight PEW). Ces deux principes sont communs aux deux langues, mais l'anglais comme on l'a vu, peut en abroger, en marquant prosodiquement une information nouvelle à tous les niveaux de l'énoncé.

Mis à part cette clause, comme dans le cas des structures [c'est /it is], les deux langues utilisent ces structures à des mêmes fins informationnelles : opérer un changement de référent neuf à référent actif. Il s'agit d'une activation.

En français le « il » , pronom personnel clitique neutre nominatif troisième personne du singulier, ne renvoie pas à un référent, mais est le miroir syntaxique du sujet notionnel à droite de *il y a*. À l'oral, il est souvent contracté en [i'y a]. En anglais, le *there*, ne renvoie pratiquement jamais à un référent locatif. Il n'est pas accentué et peut coexister avec un *there* réellement locatif : '*there was a man there*'. Dans les deux langues on trouve le sujet notionnel modifié, à une assez haute fréquence. Ces sujets, typiquement des SN indéfinis mais aussi des définis en langue relâchée (alors, il y avait la femme qui lui disait...), peuvent être modifiés de plusieurs façons :

1 → une expansion adverbiale (circonstancielle, de lieu notamment)

2 → une relative (ou une infinitive)

Dans le premier cas on obtient la possibilité d'une antéposition du groupe adverbial ou une **dislocation** à gauche : « dans le blues américain même si on a on a toute l'Afrique (142, F4) ». Et cela pour les deux langues, le *fronting* en anglais, la *dislocation* en français. Dans le deuxième cas on obtient les clivés en [there / il y a], qui sont également possibles aussi dans les deux langues.

5.3.1 Les présentatives à sujet notionnel non post-modifié en anglais :

Dans l'effort pour communiquer un sens jusque là indicible (sans cela il n'y aurait pas de métaphore vive), l'énoncé est souvent « en formation », balbutiant, et les sujets notionnels des constructions présentatives, lorsqu'ils sont métaphoriques, sont rarement de la forme simple, [There + to be + SN], il y a souvent hésitation sur la structure ou même le verbe à employer :

35	E1	1773,234	therapeutic	JJ	0,04	sure sure but I mean there's something therapeutic about er if you're depressed about singing
3	E1	291,566	rush	NN	0,06	ah there was a there was a rush there was a big it was a great high
88	E2	865,259	room	NN	0,11	and often times there 's not a lot of room within that because it has to be very arranged
235	E9	1615,947	deviation	NN	-0,03	you don't have no room for deviation because watch there 's no
324	E12	1048,758	smoothness	NN	0,09	there is a smoothness a er er a a natural approach
169	E5	1421,352	voices	NNS	0,23	yeah you have fewer voices so to speak but er

Tableau 38. Extrait de tableau des EMs à droite des présentatives

Tout comme en français on considère ici que [ProPers + avoir + SN] est l'équivalent de [there + to be + SN]. La stratégie qui consiste à obéir au '*end rule*' est poussée à l'extrême puisque pour les deux premiers exemples le sujet notionnel est non seulement à droite de la copule *to be*, mais repoussé encore plus à droite par « something » et « what's » : « there's something therapeutic », « you have what's inside of you ».

Ces fausses clivées pourraient être glosées : « there's something which is therapeutic ». « you have something which is inside of you ».

En ce qui concerne les présentatives avec sujet notionnel simple réel:

ah there was a there was a rush there was a big it was a great high (3, E1)
 there 's not a lot of room within that (88, E2)
 you don't have no room for deviation (235, E9)
 there is a smoothness a er er a a natural approach (324, E12)
 you have fewer voices so to speak but er (169, E5)

L'hésitation entre la structure « there was » et « it was » (“there was a big it was a great high”) montre bien l'équivalence des deux. Dans le cadre de l'établissement de la relation métaphorique par la copule, le choix est ensuite opéré entre l'anaphore contextuelle « it » ou « there ». Il est à noter que la notion métaphorique est d'ordre directionnel quand il s'agit de décrire le travail du musicien ou plutôt dont il vit la musique :

Rush, high, not a lot of room, no room, deviation, inside.

Les autres termes s'attachent à représenter la nature de la musique elle-même :

Therapeutic, Smoothness, fewer voices.

Cela semble être cohérent avec la fonction même de [there+to be + SN] qui, à l'origine est locative. Même lorsque « there » a perdu son sens locatif (*ici*, *y*) immédiat, on peut déceler une localisation non plus par rapport à un repère spatio-temporel, mais par rapport à une situation énonciative. Or, la situation énonciative est une situation d'écoute de musique, ou une écoute simultanée au « temps » de l'interview, ou une écoute évoquée par le repère spatio-temporel dans lequel s'ancre le discours et qui est repris par tous les anaphoriques : « *there 's not a lot of room within that* »

C'est-à-dire que l'on parle d'une musique que le locuteur et l'allocutaire peuvent se représenter comme se déroulant dans un repère spatio-temporel. Les structures présentatives en anglais seraient aussi une stratégie d'obédience au *principle of End Weight*, et il y a un motif prosodique correspondant aux cas où le focus est acculé à droite du prédicat : H*L. Comme pour la structure précédente, ce chapitre s'efforce de vérifier s'il se produit des déviations au niveau des têtes de métaphore par rapport à un motif de *focus restreint* simple, et si ces déviations correspondent à celles observées pour les occurrences à droite de la copule *être*.

La première entrée du tableau, « therapeutic », fournit une transition par rapport à la structure précédente. Le terme est réalisé phonologiquement avec des contours pratiquement identiques aux derniers exemples de groupe rythmique accentué globalement en français pour la structure [C'est +SN], « machine à laver » :

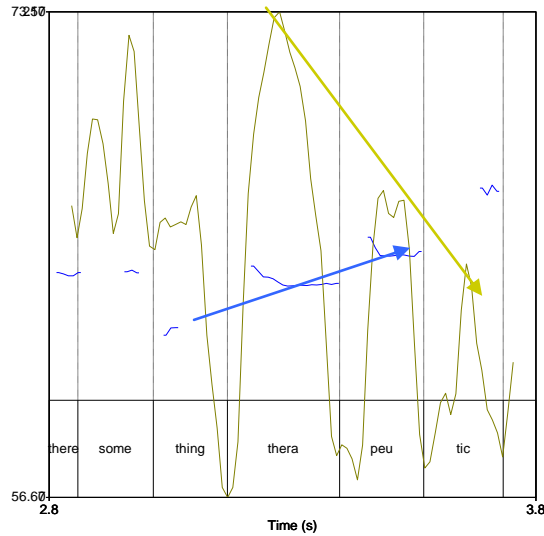


Figure76. There's something therapeutic

On retrouve les contours fréquentiels ascendant de palier en palier jusque la dernière syllabe de « therapeutic », alors que les pics d'intensité baissent (en nette contraste au motif descendant de « something » qui est topique). Le palier final de « -peu » s'étire jusqu'à la borne droite de la syllabe.

La comparaison avec une autre instance de la même structure [there + to be] produite par le même locuteur semble confirmer le caractère atypique des contours prosodiques du sujet notionnel dans le cas de « therapeutic ».

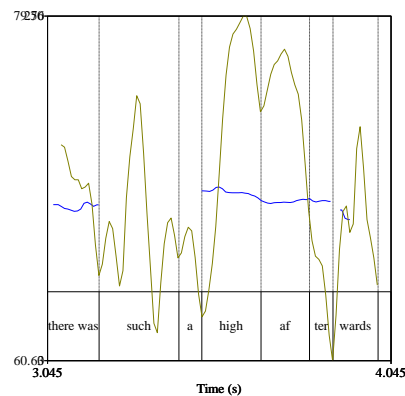


Figure77. “you know there was such a high afterwards we'd buy a few beers” (3, E1)

Pour cette occurrence de there is suivie du sujet notionnel « high » qui est une métaphore lexicalisée (et on a d'ailleurs tout au plus un focus ici, les contours prosodiques ne présentent pas les mêmes caractéristiques. Le niveau de fréquence ne change pas par rapport à [there + to be]. L'encodage de « therapeutic » est donc différent de celui de « high », et pourtant les deux sont en position de focus au sein de la même structure informationnelle. L'observation des contours des sujets notionnels dans les structures présentatives peut donc fournir des informations utiles à définir leur degré d'emphase et potentiellement de vivacité métaphorique. En est-il de même pour les structures [Pron + to have] qui sont considérées comme équivalentes à des présentatives :

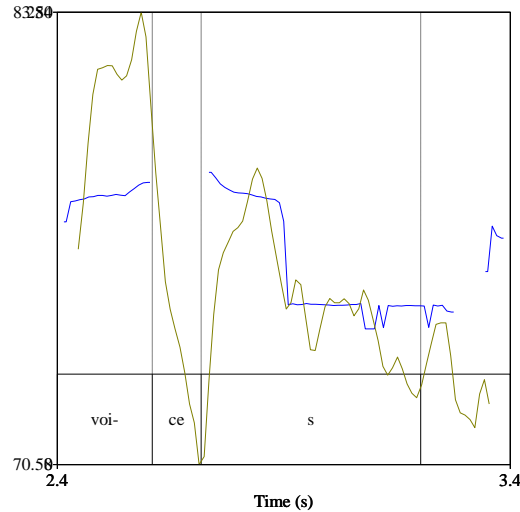


Figure 78. Focus métaphorique à droite de 'you have'
 yeah you have fewer voices so to speak but er (69, E5)

Ici, avec la structure équivalente 'you have' on obtient des contours spécifiques, l'emphasis est bien au niveau de la syllabe accentuée de « voices », elle présente un gradient positif jusque la borne droite de la syllabe, le marqueur de discours 'so to speak' confirme la métaphoricité du terme en lui conférant un caractère expérimental (façon de parler), ce qui pourrait aussi être le rôle phatique de l'emphasis particulière de « voices ». Il est intéressant de comparer cette instance de « voices » avec une autre du même terme, toujours dans le registre américain mais dans un contexte différent :

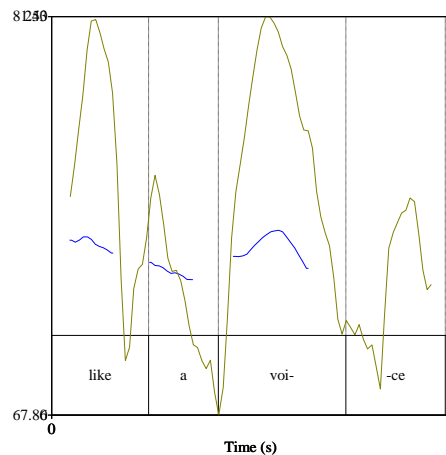


Figure 79. Comparaison avec terme identique en focus non métaphorique
 'you can think of those of more of like a voice type you know what I mean' (E4)

Le terme est ici indéniablement un focus fortement accentué par le locuteur qui en fait le clou d'une longue suite de métaphores plus ou moins vives, cette dernière étant lexicalisée, ce qui est bien illustré par le ton assertif. On a en conséquence un pic caractéristique du focus simple, avec les pics de fréquence fondamentale et d'intensité atteints presque simultanément, le pic F_0 max étant suivi d'une baisse régulière de fréquence F_0 jusqu'à la borne droite de la syllabe. Le contraste est frappant avec l'instance précédente de « voice », pour laquelle la fréquence F_0 croissait jusqu'à la borne droite de la syllabe.

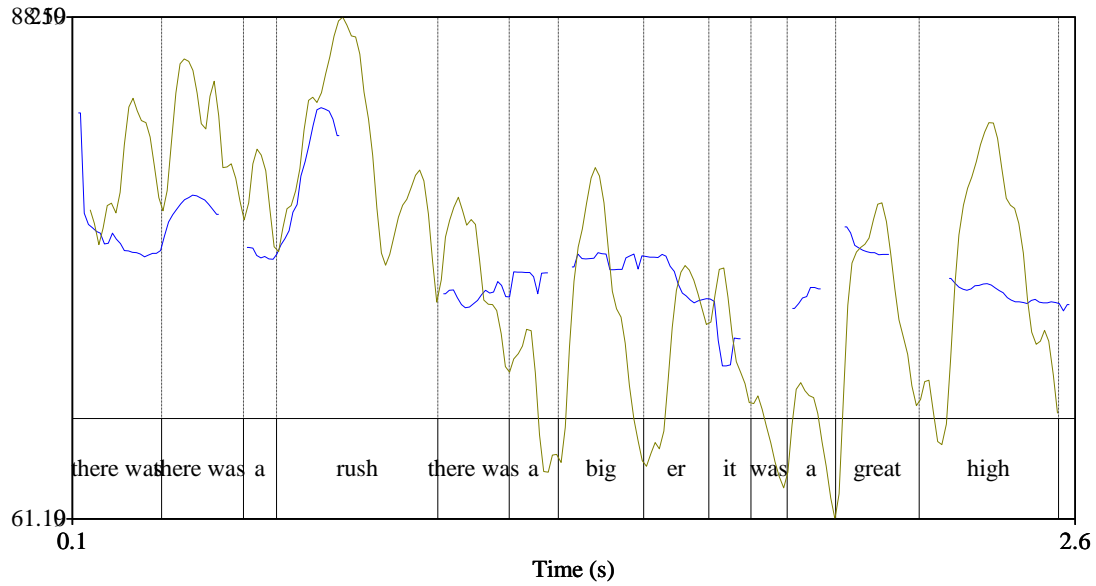


Figure 80. Cas de « rush » Métaphore vive, ou focus simple ?
ah there was a there was a rush there was a big it was a great high (3, E1)

Il y a emphase caractérisée par l'augmentation d'écart de fréquence (pitch range), mais qui correspond aux caractéristiques types du focus pour le locuteur donné. Les maxima de fréquence et d'intensité sont presque concomitants. Dans la suite de l'énoncé, la structure présentative est reprise mais le locuteur hésite entre deux structures (there was/ it was). Le sujet notionnel « a great high » présente un motif isométrique du précédent, avec un pic F0max beaucoup moins élevé et basculé pour obtenir une dérivée globale négative, ce qui pourrait correspondre au fait qu'il s'agissent d'une réitération de « high », ou que le terme « high » est moins mise en emphase, et également une conséquence du phénomène de downstep mais aussi au fait que l'on se trouve en fin d'unité rythmique, d'où la cible fréquentielle basse (L).

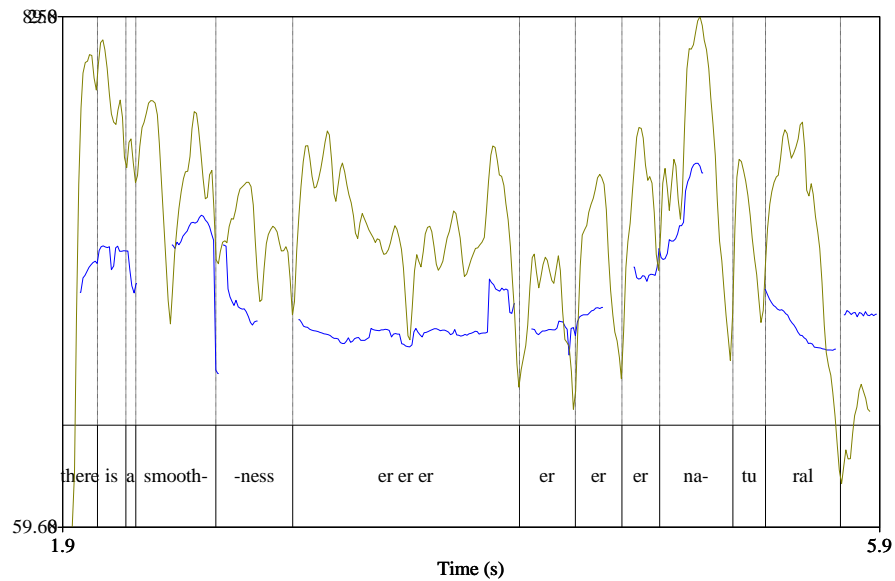
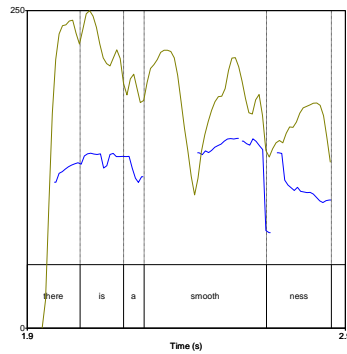


Figure 81. Un cas tangent: “there is a smoothness er er er a natural approach” (324, E12)

« smoothness » semble présenter une première syllabe accentuée avec un pic F0max décalé vers la droite par rapport au maximum d’intensité, mais la fréquence rechute ensuite, par ailleurs, la durée de la syllabe n’est pas excessive, et on peut conclure que les contours prosodiques semblent indiquer une métaphore de vivacité moyenne, ou une métaphore lexicalisée par rapport à laquelle le locuteur réagit, qu’il commente de façon métalinguistique. Il est important que le même locuteur ait précédemment insisté sur ses emplois de « hard ».

Terme	Contours	LSA	Enoncé
rush		0,06	ah there was a there was a rush there was a big it was a great high
room		0,11	and often times there 's not a lot of room within that because it has to be very arranged

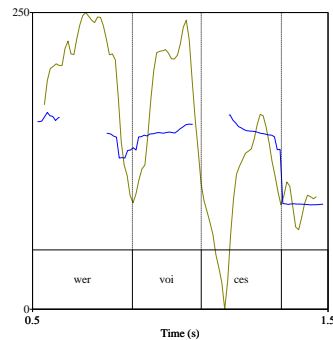
smoothness



0,09

there is a **smoothness** a er er
a a natural approach

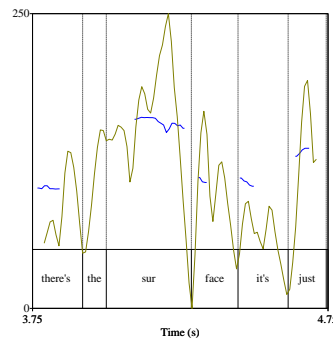
voices



0,23

yeah you have fewer **voices**
so to speak but er

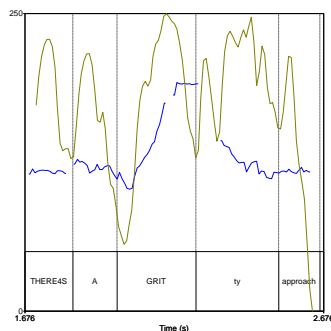
surface



0.01

there 's there 's there 's the
the there 's the **surface** there
's just the enjoyment of it
but there

gritty



0.01

for me what I 'm trying to
say there 's a there 's a **gritty**
approach to that album there
's

Tableau 40. Occurrences de métaphores en position de sujet notionnel complété par recherche systématique à l'aide feuilles de style (extrait). Etude de la cohérence entre coefficient lsa/schéma prosodique

On trouve parmi toutes les métaphores ci-dessus, un sous-ensemble dont les contours semblent correspondre au phonotype esquissé lors de l'observation de la structure précédente, s'agit-il des occurrences aux coefficients LSA les plus faibles (et à la violation sémantique la plus forte) ? Cela paraît peu évident à la lueur des données phonologiques disponibles pour cette structure :

speaker	word	MS	LSA	E(dF0)	E(C2-C1)	E(Delay/C)	E(dC2)
E12	swagger	NN	0,05	-22,03	4,92	31,89	-35,93
E12	gritty	JJ	0,01	185,73	16,87	30,49	-35,93
E9	deviation	NN	-0,03	-80,17	-19,93	27,69	0,81
E12	smoothness	NN	0,09	-12,45	63,97	9,80	-18,99
E2	room	NN	0,11	-33,82	-50,25	2,60	-1,87
E5	voices	NNS	0,23	73,07	1,30	-16,85	-51,83
E1	therapeutic	JJ	0,04	-100,00	-14,94	-17,03	24,01
E1	rush	NN	0,06	57,75	11,94	-22,33	10,37
E10	pour out	NN	0,13	-20,94	6,92	-25,32	42,50
E7	head	JJ	0,13	-23,98	71,65	-44,11	53,98
E10	inside	NN	0,08	-100,00	33,77	-63,50	49,53

Tableau 41. Paramètres prosodiques des têtes de métaphores insérées dans [there's +SN]

Les deux seuls bons candidats à une quelconque vivacité métaphorique sont « smoothness » et « gritty » et « swagger » qui présentent à la fois une durée syllabique allongée, un retard de pics, et un pic de fréquence accolé à la frontière droite.

Les termes « gritty » et « smoothness » sont conceptuellement proches, en fait ils sont opposés. Leurs coefficients sémantiques sont éloignés, mais le locuteur (il s'agit du même pour les deux termes), en ce qui concerne ce concept de rugosité/douceur de la musique, est cohérent dans la vivacité qu'il attribue aux deux termes. Aucun des deux termes ne peut être qualifié d'hapax, ni même de métaphore inventive. Cependant le locuteur réalise phonologiquement leurs contours prosodiques avec une emphase très fortement marquée, mais justement différente de celle utilisée pour des métaphores d'une grande vivacité, qui joue plutôt sur la durée et le positionnement respectif des pics de fréquence et d'intensité. L'emphase est cependant indéniable car le locuteur emploie ailleurs ces termes sans emphase. Les différences sont appréciables à l'aide des contours prosodiques superposés :

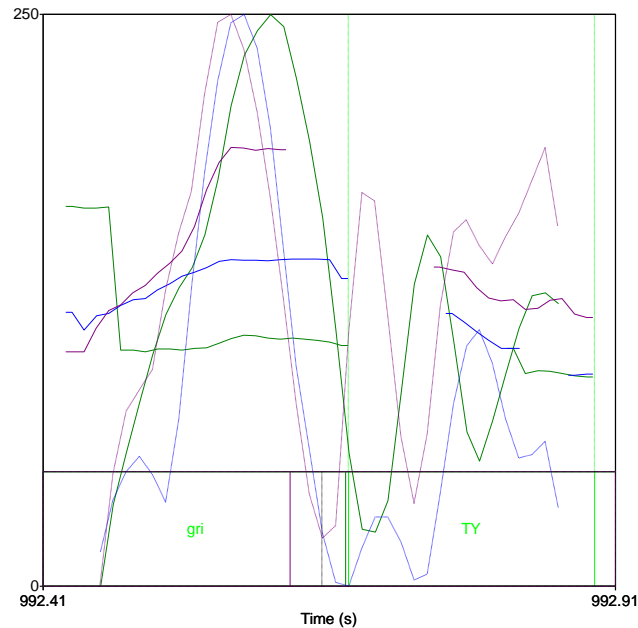


Figure 82. Trois occurrences de *gritty* en focus simple (vert), en emphase(bleue), et en reprise d'emphase (violet)

Là encore la deuxième occurrence de *gritty* (courbe en bleue) est celle qui correspond le plus au prototype d'emphase métaphorique réalisée avec un retard du pic de fréquence par rapport au pic d'intensité. Par rapport à la première occurrence, la durée augmente, le pic de fréquence est décalé vers la droite alors que celui d'intensité est avancé vers la gauche. La troisième occurrence qui reprend l'emphase quelques secondes plus tard dans le flot discursif présente un fort saut de fréquence avec le même palier en fin de syllabe, et un retard moins remarquable.

On ne peut à ce stade que constater qu'il y a deux types d'emphases : Celles qui présentent un saut de fréquence modéré, mais un allongement de la durée qui semble déclencher la configuration des pics vue plus haut. Et celles qui sont réalisées avec un saut de fréquence qui correspond souvent à deux fois la valeur médiane pour les focus restreints.

Dans le cas de « *gritty* », ou bien les mêmes phonotypes peuvent être utilisés pour réaliser différentes fonctions, ou bien ces métaphores un peu poussiéreuses (« phrase », « *gritty* ») sont ravivées par le locuteur à l'aide de ces contours emphatiques spécifiques. Les deux explications ne sont pas incompatibles, et il semble que dans la métaphore vive, l'intonation spécifique a pour fonction entre autres d'attirer l'attention de l'allocutaire sur le choix même du terme, et aussi correspond à une hésitation et une signalisation par rapport à un terme imprédictible. Cette dernière fonction est celle que certains auteurs attribuent au « peak delay » dans sa conception de pic de fréquence tardif, et non la notre ; décalage par rapport au pic d'intensité. Toutes ces fonctions peuvent être appliquées à des termes plus ou moins métaphoriques, avec néanmoins statistiquement une corrélation entre ces paramètres et le degré de vivacité métaphorique.

Pour finir le balayage du versant anglais de ces structures présentatives, il semble que la contemplation du paysage prosodique de trois instances de structures présentatives simples qui se succède dans le temps met en relief ce qui vient installer un gradient de métaphoricité dans les EMs. Les trois présentent des sujets notionnels réalisés avec des contours de focus types, sauf le dernier :

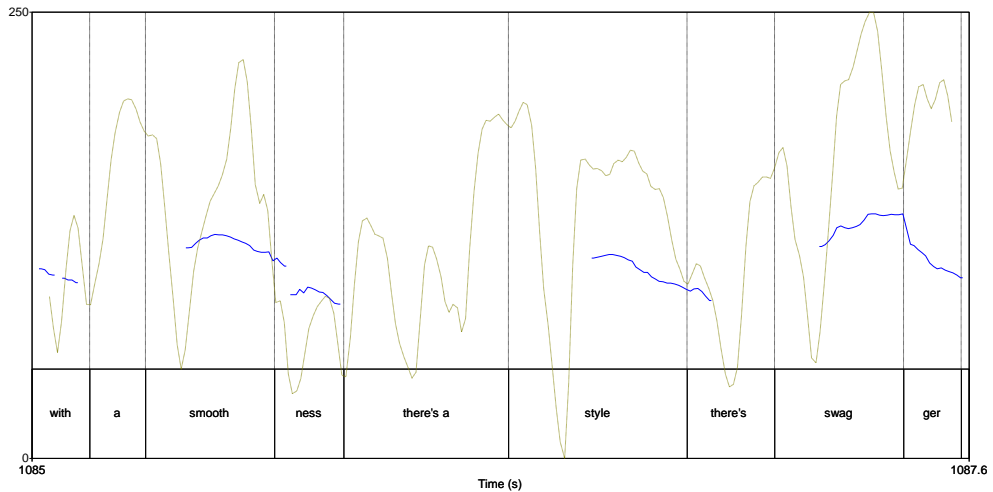


Figure 83. focus et emphase métaphorique à droite de [there is] « with a smoothness there is a style there is a swagger about it » (E12)

« smoothness » et « style » sont de nets focus restreints, mais pour « swagger » les contours en cloche prennent l’allure d’une montée presque rectiligne jusqu’à la frontière droite de la syllabe, et il ne s’agit pas de la trace de contours de frontière puisque la phrase rythmique se prolonge « swagger about it ». Par chance pour la démonstration, et s’inscrivant dans la logique de l’étude conceptuelle qui suit, le terme métaphorique (signifiant « une démarche assurée ») est une instance de ce qui constitue le vecteur métaphorique le plus vif dans le corpus [LA MUSIQUE EST UN TRAJET/UN VOYAGE].

5.3.2 Les présentatives à sujet notionnel non post-modifié en français :

Introduction

La procédure est la même que pour la structure équivalente en anglais : recherche systématique à l’aide de fiches de style XSLT, ce qui a permis de compléter les métaphores qui n’auraient pas été répertoriées par recherche par coefficient sémantique et par tri manuel :

F8	codes	0.02	nous il y a des codes ouais voilà il y a des codes hein donc même si on joue n'importe quoi je lance
F5	appuie	0.06	s'asseoir sur la dominante il y a il y a un appuie un questionnement et puis bon donc en fait ils étaient contre
F8	codes	0.02	de signes rythmiques ouais c' est à dire il y a des phrases rythmiques chez nous il y a des codes
F4	ponctuation	0.03	ben euh la ponctuation ou quoi ouais ouais il y a la ponctuation ça serait plus ou moins le rythme quand même ça c'

Tableau 42. Extrait des EM non répertoriées manuellement et repêchées par feuilles de style xslt

192	F5	2894,61	mouvance	NOM	0,03	ouais c' est ça et en même temps il y a un genre de euh comment de de liberté de mouvance enfin je vois bien un jour
348	F9	1134,651	osmose	NOM	0,11	faut avoir une une osmose avec ton instrument
381	F9	2316,621	stops	NOM	0,18	tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties
342	F9	935,178	langage	NOM	0,22	peux être décodée que si il y a un langage commun entre musiciens mais aussi entre euh le public et les musiciens
296	F8	282,196	dans	PRP	0,26	il y a le rythme dans la basse
74	F3	1049,354	derrière	PRP	0,17	t'as un petit trio guitare basse batterie une petite rythmique funky derrière et euh
15	F1	1274,926	couches	NOM	0,07	t'as trop de couches sonores

Tableau 43. Tableau des EM repérées manuellement

Les deux tableaux sont fusionnés. On retrouve pour certains sujets notionnels en français des caractéristiques prosodiques atypiques qui semblent faire écho aux caractéristiques remarquées lors de l'exploration de la structure précédente. Elles sont peu différentes de celles constatées pour l'anglais. En effet, l'intonation est ascendante sur le sujet notionnel qui est focus et métaphorique de surcroît, mais ce qui importe c'est qu'il y a un palier de fréquence, (ci-dessous) qui s'étire sans pratiquement baisser depuis le pic jusqu'à la frontière droite de la syllabe (« mouvance »)

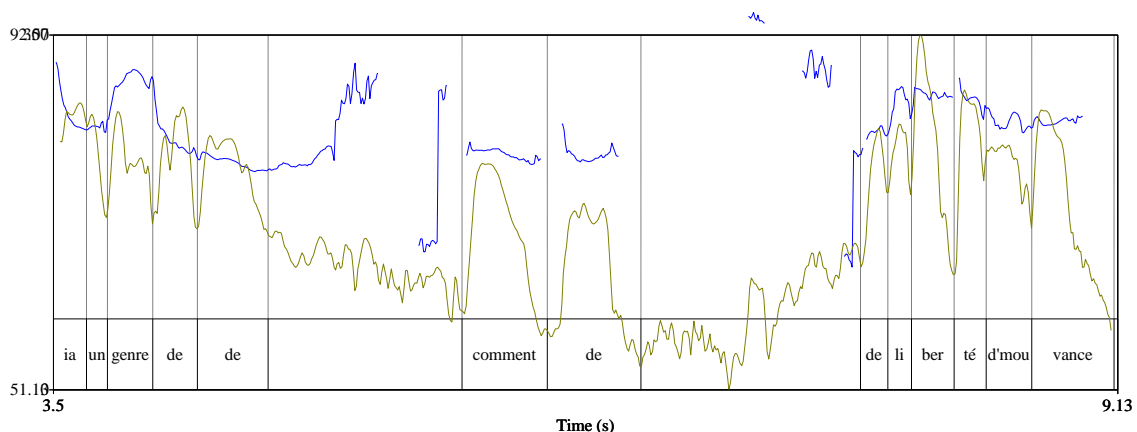
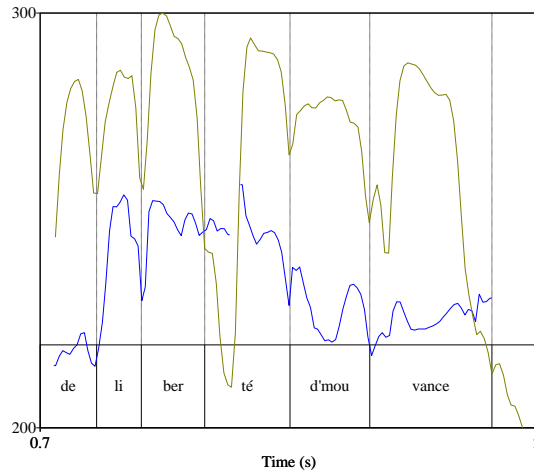


Figure 84. Environnement prosodique d'une structure présentative comportant un sujet notionnel métaphorique « il y a un genre de de comment de **liberté de **mouvance** »(192,F5)**

Le détail des contours pour les deux sujets notionnels fait apparaître un pic en cloche sur la première syllabe de « liberté » qui est le sujet notionnel. C'est le propre des termes mis en emphase en français, l'adjonction d'un accent prosodique sur la première ou la deuxième

syllabe alors qu'habituellement seule la dernière syllabe serait accentuée. Puis pour les dernières syllabes de « liberté » et de « mouvance », il semble y avoir ce pallier qui correspond aussi à un retard de pic de fréquence. Les deux termes sont introduits par une longue pause adjointe à un marqueur discursif spécifique des métaphores (un genre, comment de).



**Figure 85 : détail du sujet notionnel métaphorique
'de liberté de mouvance' (192, F5)**

On remarque bien, après le pic F0max des contours prosodiques de « li- », que la fréquence fondamentale se maintient à un pallier sur toute la durée de la deuxième syllabe et la majeure partie de la dernière, mais dans un gradient général négatif. Le motif se réitère pratiquement de façon similaire sur les deux syllabes de « mouvance », avec un léger downstep par rapport à « liberté », et des caractéristiques plus marquées, à savoir un palier de fréquence qui s'étire jusqu'à la frontière droite du mot, mais positif cette fois. Si l'on compare à un focus simple du même locuteur qui ne présente pas cette 'hésitation, frilosité intonative', le contraste est indéniable : « le tempo c'est une question en fait d'énergie que l'on donne sur une phrase donnée et on on reprend cette énergie on la freine on l'accélère » (194, F5).

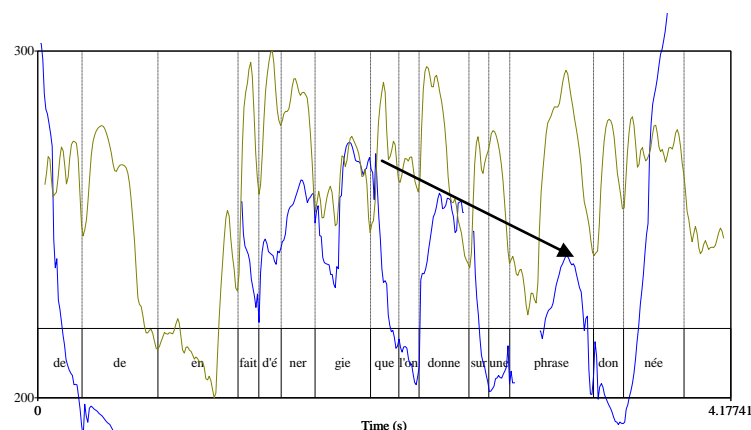


Figure 86 : Focus simple : « le tempo c'est une question en fait d'énergie que l'on donne sur une phrase donnée et on on reprend cette énergie on la freine on l'accélère » (194, F5)

Ici, pour « énergie », et « phrase » il y a retombée de la fréquence, et en fin de phrase rythmique il n'y a pas de décalage de pics. Peu de focus non métaphoriques présente ce

décalage de façon anormale. Le tonus qui est un des deux paramètres de modélisation de la prosodie définis par Olivier Piot dans sa thèse sur un modèle unifié des prosodie anglaise et française et laquelle thèse servira de modèle de base à la conclusion de ce chapitre, se manifeste ici par une forte montée de fréquence et un débit assez rapide qui correspondent à une forte maturité dans l'appréciation du locuteur quant à sa connaissance de ce qu'il dit et ce qu'il pense être la connaissance de l'allocutaire par rapport à ce qu'il dit. On peut élaborer deux patrons du focus métaphorique et du focus neutre (sans prise en compte des tons de frontière) qui semble correspondre aux résultats obtenus jusqu'ici, schéma qui sera affiner à l'aide la suite des observations :

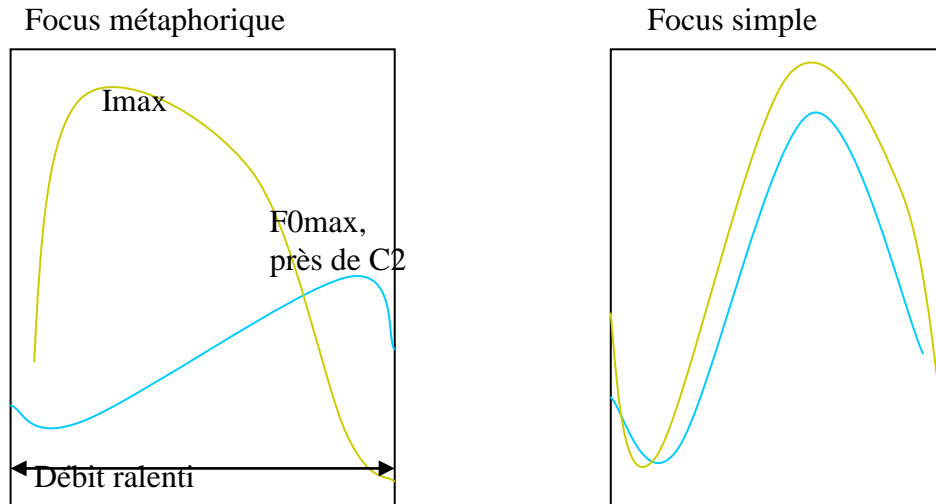


Figure 87 : Modélisation de la prosodie des syllabes accentuées en focus métaphorique et en focus neutre

Il est primordial de vérifier si ces schémas sont cohérents avec les autres locuteurs ayant produit des métaphores potentiellement vives au sein de structures présentatives à sujet notionnel simple, le locuteur F9 est intéressant car il s'agit d'un homme, et donc les contours fréquentiels vont être tracés dans d'autres plages de fréquence

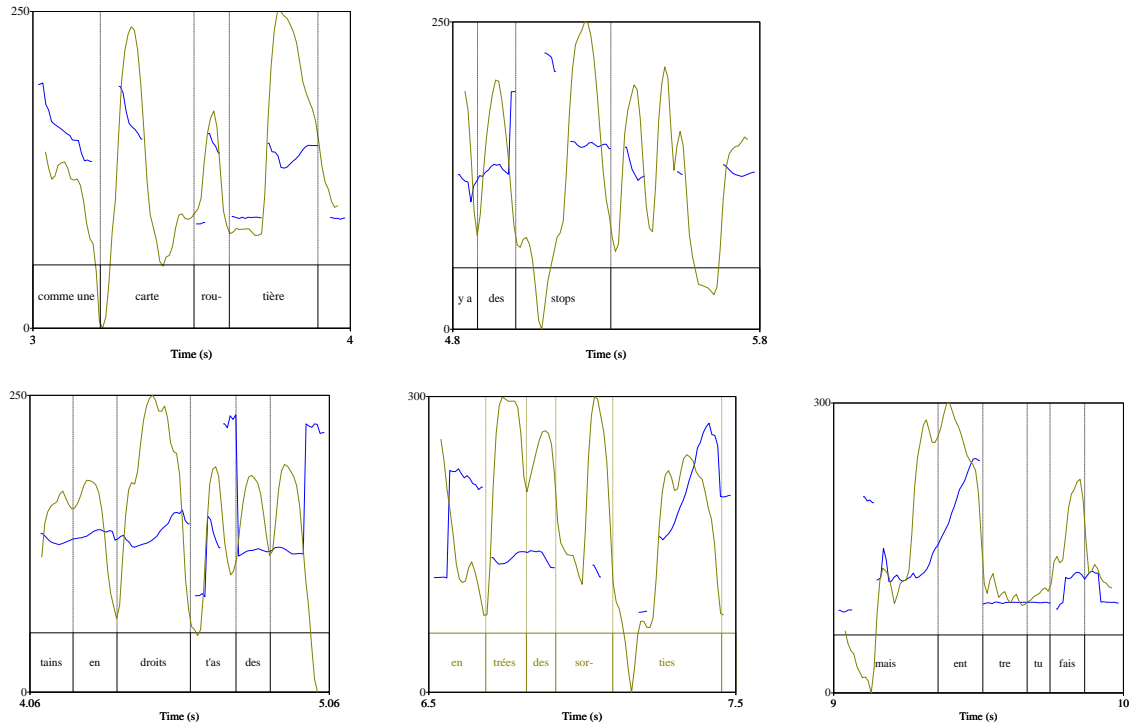


Figure 88 : Contrôle de la cohérence des contours prosodiques des sujets notionnels métaphoriques pour un locuteur (les schémas des têtes de métaphore sont dans l'ordre où elles apparaissent).

«ouais c'est un peu comme une carte routière tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties mais entre tu fais ce que tu veux » (381 F9)

On retrouve le même schéma, et qui plus est, quelque soit la position au sein du groupe rythmique, « routière (1) » est caractéristique, « stops (2) » ne garde que le palier à cette hauteur médiane qui est un H rabaisé, « endroits » retrouve les contours types, « entrées » et « sorties » présentent une sous-catégorie du phonotype CMV (contours métaphoriques vifs), à deux hauteurs fréquentielles différentes. Cela semble être en accord avec la règle de l'alternance des tons de frontière qui gère les éléments situés au même rang de la hiérarchie, alternance mise en évidence entre autre par Rossi (1978).

La production métaphorique débute par une comparaison structurée par un motif [c'est + SN], qui apparaît comme établi, moyennement novatrice pour le locuteur : « c'est un peu comme une carte routière ».

L'intonation atteint un faible pic F0max pour cette dernière syllabe « -rière ». Le passage à une structure présentative [ProPers + avoir + SN] correspond au passage à une production métaphorique plus créatrice, au fur et à mesure que la métaphore se développe, se précise, devient vivante, les pics F0max vont croître (entrées → sorties → entre) et pour ces trois têtes de métaphores, le pic F0max est très proche de la borne droite de la syllabe.

Pour résumer ce qui se produit dans cette portion d'énoncé ici, au fur et à mesure que la métaphore se développe, les variations de F0 s'accroissent, mais les retards de pic semblent être davantage liés au terme, au lexique qu'à la position phrastique:

terme	MS	lsa	E(d F ₀)	E(C2-C1)	E(Delay/C)	E(dc2)
stops	NOM	0,18	-92,41	20,08	-7,01	-11,13
routière	ADJ	0,07	51,56	18,94	-0,39	-12,94
endroits	NOM	0,06	-30,20	-6,82	9,81	-9,84

entre	PRP	0,23	57,02	-40,15	13,33	2,19
entrées	NOM	0,1	-70,33	-20,98	1,09	-19,78
sorties	NOM	0,08	55,73	17,69	-16,78	2,23

Tableau 44 Contours réalisés au sein de la même structure pour le même

Il n'apparaît pas de déviation notable par rapport aux valeurs moyennes pour le focus restreint pour le locuteur donné mis à part en ce qui concerne le terme « entre ». On a l'illustration que les comparaisons ne sont pas réalisées prosodiquement de façon différente des métaphores vives. L'intonation du locuteur apparaît ici assurée, bien qu'il soit légèrement emphatique, on sent des chemins lexicaux bien expérimentés. Cela confirme l'intérêt de répertorier les comparaisons vives au même titre que les EM dans une étude qui utilise la métaphore comme prétexte pour dériver vers une exploration prosodique de l'intensité de l'information. Ces emphases semblent refléter une métaphoricité moyenne. Cela est confirmé par l'absence de pauses, d'hésitations et de marqueurs (sauf « un peu » en début d'énoncé) et les coefficients LSA faisant état d'une distance sémantique moyenne.

L'appréciation de la cohérence entre coefficient LSA et retard de pic peut se faire grâce à un tableau pour l'ensemble des données produites par cette structure :

speaker	word	LSA	E(d F ₀)	E(C2-C1)	E(Delay/C)	E(dC2)
F9	osmose	0,11	78,2	-35,6	36,5	-21,2
F1	couches	0,07	-53,60	27,68	30,79	-20,82
F5	rondeur	0,28	-82,5	13,2	19,4	13,3
F5	mouvance	0,03	-83,7	16,6	18,9	-10,7
F7	physiquement	0,16	0,6	-31,2	3,5	-17,9
F9	entrées	0,1	-70,3	-20,8	1,1	-19,8
F9	stops	0,18	-92,4	20,1	-7,0	-11,1
F9	sorties	0,08	55,7	17,7	-16,8	2,2
F5	mouvement	0,14	-76,0	3,5	-18,8	-3,1
F5	mouvement	0,14	-48,0	-0,2	-32,6	4,2
F9	langage	0,22	-82,5	-8,3	-49,0	65,1

Tableau 45 Paramètres prosodiques des têtes de métaphore insérées à droite de la structure [Il y a + SN]

Il y a peu de cohérence entre les coefficients LSA et les retards de pic. Les écarts de pic les plus grands ont lieu pour « couches (sonores) », « mouvance », « rondeur », « osmose ». Aucun de ces termes n'est très vif métaphoriquement, et cela est confirmé par le manque d'emphase au regard de la durée et du saut de fréquence. Le coefficient sémantique LSA ne peut donner qu'une indication vague sur le degré de vivacité métaphorique, et cela pour deux raisons évidentes. La première est que ces coefficients sont calculés à un moment donné, et avec un corpus donné. Pour des coefficients plus justes, il faudrait travailler avec un corpus sans cesse régénéré et donc envisageable à partir d'Internet. Un moteur de recherche classique peut fournir des indications sur les collocations présentes au moment où la requête est formulée. C'est ainsi qu'en recherchant tour à tour les couples « musique » et « mouvance », et « couches » et « sonores » à l'aide de Google, on obtient de nombreuses entrées qui confirment une faible vivacité métaphorique.

Deuxième raison, cette étude est basée sur un corpus oral, et les coefficients ont été calculés à partir d'un corpus écrit. Il est évident qu'à l'oral, davantage qu'à l'écrit, chaque locuteur a une appréciation différente de la vivacité d'un emploi métaphorique.

A ces deux raisons, mais lié à elles, vient s'ajouter le fait qu'un locuteur peut se réapproprier une métaphore, en d'autres termes, la prononcer non pas dans une fluidité informationnelle

qui serait celle d'une métaphore lexicalisée, mais en appliquant ce type d'emphase caractéristique des métaphores vives à une métaphore lexicalisée, comme par prise de conscience de l'origine de la métaphore qu'il emploie.

Ce n'est pas le cas dans le tableau ci-dessus où aucune des entrées ne réunit toutes les conditions qui ont été délimitées par les observations précédentes, à savoir une déviation positive de saut de fréquence ou de durée syllabique (>10%) et une augmentation du retard de pic de fréquence. Il ne s'agit donc pas du même intonème ici, et « entrées », et « derrière » qui auraient pu paraître vifs métaphoriquement sont de simples focus. On remarque que les retards de pics de fréquence correspondent cependant à des coefficients LSA relativement faible, mis à part « rondeur » qui reprend un peu de vivacité par une certaine emphase. Cette apparente absence de réelle métaphore vive sur le plan prosodique peut être liée à la structure informationnelle elle-même. Les structures présentatives, ou existentielles, présentent (certes souvent de façon métaphorique) un fait comme étant visibles ou appréhensible directement. [Il y a] pose un argument comme étant activable co-textuellement ou contextuellement ; ce qui est paradoxale avec la notion même de métaphore innovante d'une certaine façon. Cela explique que les métaphores du tableau ci-dessus soit ou lexicalisées ou d'une pratique déjà commune (du moins pour le locuteur), ce qui a été attesté, pour ces cas précis, par le moteur de recherche Google.

Ce n'était pas le cas avec « bouillie », « empilement dynamique », et « découpant », termes produits par la structure précédente. La seule entrée donnée par google qui lie « musique » et « découpant » est « La musique découpant ces actes est une interprétation du registre traditionnel turc », ce qui ne correspond pas au même sens physique de découpant apparemment intenté par le locuteur. Il en va de même pour « empilement dynamique », qui ne produit aucun résultat en collocation, alors que « couche » et « sonore » sont liés de façon courante.

5.3.3 Conclusions sur les présentatives à sujet notionnel non post-modifié

Il y a donc, de même que pour les structures [copule + SN], liaison de la vivacité métaphorique avec le retard de F_0 max et la réalisation tardive de ce même pic. Un autre caractère se dessine ici, la hauteur moindre du pic F_0 max par rapport à un focus moyen. L'importance de ce trait « phonotypique » (ou phonologique et phénotypique car il signale une mutation profonde au niveau de l'encodage) est à confirmer lors des observations des structures informationnelles restantes.

En effet, il est logique si toutefois l'emphase métaphorique est liée au focus et donc à la structure informationnelle, que les résultats obtenues dans deux cadres informationnels [copule être +SN] et [il y a/ (Pron +avoir) + sujet notionnel] similaires soient cohérents. Ces deux structures sont des mises en relation directe entre un focus métaphorique et un anaphorique topique matérialisé de façon minimale par un clitique (« c' » ou « il »).

Ces structures permettent de bien mettre en évidence la dynamique métaphorique dans le discours oral, il y a différents degrés de présentation, et lorsque l'on active un référent, il faut un accent prosodique plus ou moins marqué selon le degré d'activation de l'information nouvelle.

Le sujet notionnel est focus mais aussi métaphorique, les caractéristiques prosodiques vont varier avec le degré d'incongruité sémantique. Il est possible que les « stops » les « entrées »

et les « **sorties** » du locuteur musicien et journaliste de jazz, auraient été bien plus marqués prosodiquement par un néophyte. Il est très probable que le locuteur a l'habitude de manier ces métaphores qui utilisent le véhicule de parcours pour signifier la musique. L'intonation ne présente donc que très peu ce palier qui s'étend jusqu'à la frontière droite de la syllabe et qui est observé dans le cas de métaphores vives où la recherche lexicale est plus évidente. Ici il y a plus une cible fréquentielle très haute qui correspond au maximum vitesse de variation de fréquence que l'on peut calculer grâce aux équations établies par Xu et Sun :

$$S=10.8 + 5.6d$$

$$S=8.9 + 6.2d$$

$$T=89.6 + 8.7d$$

$$T= 100.4 + 5.8d$$

Où s est la vitesse maximale de changement de fréquence (en demi-ton/seconde) T est le temps minimal pour que le changement s'opère (en seconde) et d est la différence de fréquence en demi-ton/seconde. Les auteurs ont aussi comparé quatre langues et vérifié que ces équations sont valides pour toutes. Dans le cas de « sorties » utilisé par le locuteur ci-dessus on obtient :

$$(95.59 - 87.144)=8.446 \text{ demi-ton}$$

Le temps minimal pour effectuer cette variation de fréquence devrait être :

$$89.6 + 8.7 * 8.446 = 163.0802 \text{ millisecondes} \quad (\text{équation 1})$$

$$100.4 + 5.8 * 8.446 = 149.3868 \text{ millisecondes} \quad (\text{équation 2})$$

Or le temps mis par le locuteur pour « entre » et « sorties » est de 120 millisecondes, c'est-à-dire en deçà du seuil établi par les équations de Xu. Il y a donc une emphase très forte, avec une cible fréquentielle non atteinte, motif reproduit quelques mots plus tard pour « entre ». Il faudra par la suite comparer ce motif avec ceux obtenus dans les autres structures informationnelles. Dans le cadre de cette même structure, il y avait un exemple similaire en anglais, « rush » :

$$\text{Temps de variation calculé : } 92.174 - 84.124 = 8.05 \rightarrow t = 100.4 + 5.8 * 8.05 = 141.294 \text{ ms}$$

Temps de variation mesuré à l'aide du logiciel Praat™ : 120 ms

La similitude entre les deux langues est remarquable. Pour les deux langues, on est en présence de métaphores pas très innovatrices, mais pour lesquelles les locuteurs produisent un effort articulatoire considérable, comme pour raviver ces métaphores plus ou moins lexicalisées. Il est crucial pour obtenir une quelconque validation de cette première ébauche, de vérifier si les métaphores vives insérées dans les autres structures informationnelles présentent les mêmes traits prosodiques.

5.3.4 Les structures présentatives complexes (clivées)

Cette structure est beaucoup plus représentée en français qu'en anglais pour les raisons invoquées plus haut, entre autres la résistance du français à placer l'accent prosodique et le focus informationnel en position sujet. Il est intéressant de comparer les caractéristiques de

ces structures avec celles des présentatives simples. Sur le plan informationnel, ces structures permettent de positionner l'élément focus à droite du groupe rythmique.

Structures présentatives complexes présentes dans le sous-corpus anglais

En fait les deux seules occurrences en anglais qui pourraient s'apparenter à des clivée ou des présentatives complexes sont produites par le même locuteur et ce sont des métaphores peu innovantes qui ont des contours topiques:

E12	1048,758	grit	NN	0,01	there will be notably a lot more grit and energy going into it
E12	980,834	edge	VV	0,06	a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues

Tableau 46. Structures se rapprochant le plus des présentatives complexes dans le sous-corpus anglais

Structures présentatives complexes dans le sous-corpus français

Ces structures sont plus répandues en français. Ce ne sont pas toutes de véritables clivées dans le sens où il n'y a pas forcément établissement d'une nouvelle topique.

loc	terme	morphos	LSA	énoncé	Type
F6	sexuel	ADJ	0,03	t'as un swing stonien qui est plus sexuel qui est plus tu vois	c
F9	propulsives	ADJ	N/A	ça te fait des des différences euh qui musicalement sont très très propulsives et c' est des c' est des	c'
F5	réponse	NOM	0,10	il y a plein de choses comme ça qui sont euh ben justement doubles en miroir des choses comme ça ou même au niveau (...)ou même au niveau de des réponses entre les instruments par exemple	c''
F5	verrou	NOM	0,03	mais je pense qu' il y avait un verrou à lâcher	c
F5	bouge	VER:infi	0,15	il y a toujours quelque chose qui va bouger	c'

F5	Flux/reflux	NOM	0,06	Il y avait ce que j'appelais (...)du flux et du reflux	c'
F5	lâcher	VER:infi	0,12	mais je pense qu'il y avait un verrou à lâcher ce que je disais tout à l' heure lâcher pour arriver à ce qu' elle sente	c
F5	sorties	VER:pper	0,26	il y a des choses j' ai j' ai senties qui sont sorties euh de euh	c'
F1	Tourne derrière	VER:pres	0,17	il y a forcément quelque part un une machine qui euh qui joue les choses toutes seules (...)t'as un truc qui tourne derrière et tu vas chanter par dessus tu vas rajouter des choses et tout ça	c'
F5	bouge	VER:pres	0,15	mais qui bouge il a toujours un qui bouge ça fait ta la da la da	c'
F5	éclaire	VER:pres	0,04	faire découvrir les lignes et l'harmonie et l'harmonie sous-jacente comme si j'étais un peu euh comment dire celui qui éclaire le truc	c'
F5	avance	VER:pres	0,15	il y a des moments où j' avance où je freine ou j' avance mais c' est pas une question	c'
F5	bouge	VER:pres		ça fait quelque chose de trop statique qui ne qui ne bouge pas qui ne	c'

Tableau 47 : Structures présentatives complexes(clivées) dans le sous-corpus français

Les présentatives clivées vraies sont notés c, les présentatives non clivées, qui ne topicalise pas l'argument introduit en antécédent du relatif sont notées c', et une instance qui est introduite au départ par une clivée mais qui ne survient que tard dans la construction est notée c'' et a seulement été retenue ici pour son affiliation à cette structure.

Le terme métaphorique se trouvera dans la relative pour ce qui concerne les fausses clivées, puisque le terme post-copulaire est dans ces cas déjà activé dans le discours, et à peu de chance d'être une métaphore vive, n'étant pas focus. Dans les clivées véritables la métaphore peut être ou l'argument post copulaire ou le prédicat:

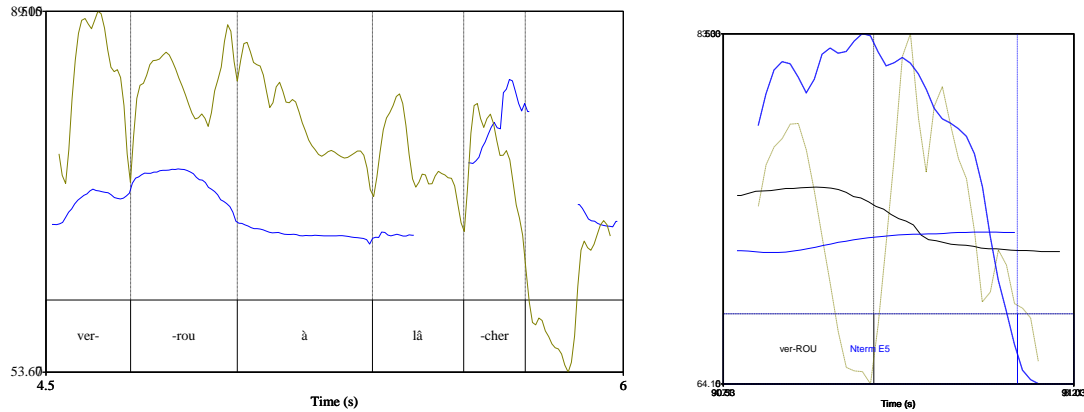


Figure 89 : Cas de véritable présentative clivée
« mais je pense qu' il y avait un verrou à lâcher »(236, F5)

La cloche au niveau du F0max correspondant à la deuxième syllabe de « verrou » présente les caractéristiques d'un focus bien marqué, figurant un saut fréquentiel supérieur à la moyenne pour le locuteur considéré, mais pas un allongement de la durée. En ce qui concerne « lâcher », c'est le décalage du F0max vers la borne droite de la syllabe, et le retard de pic qui sont les caractéristiques qui établissent ce terme comme la tête de métaphore la plus marquée du groupe rythmique. On peut aussi considérer que le groupe rythmique « verrou à lâcher » dans son intégralité constitue la métaphore, mais dans ce cas il était plus prédictible que les traits de focus soient également réalisés au niveau de *lâcher* qui est le dernier terme du groupe en accord avec la règle d'accentuation en fin de phrase. La courbe prosodique, comme pour les exemples vus lors du tour d'horizon des structures précédentes, semble s'estomper avant même de retomber. L'intonation ne redescend pas, ce qui explique la nécessité de la pause qui s'ensuit. Le pic est en cloche, mais par contraste avec les focus, en cloche asymétrique et décalée vers la droite.

On peut se demander si l'emphase ne correspond pas ici encore à une réactivation de la métaphore, et la re-focalisation d'une topique. La locutrice semble insister sur le concept de *lâcher* comme si elle se réappropriait sa métaphoricité. La métaphore est d'ailleurs filée de façon harmonieuse et cohérente autour du concept d'emprisonnement physique, d'enfermement dans le réceptacle de l'enveloppe corporelle, ou même d'immobilité ; « lâcher » en devient le prototype derrière lequel tout le concept s'édifie, devient présent et intenté :

*'qu'elle a **puisé** vraiment en elle'*

*'il fallait qu'elle **aille** au **bout** d'elle-même'*

*'on doit être **au delà** de la de la pudeur pour que **ça passe**'*

*'elle jouait du Bach et en fait elle **lâche** pas elle lâche pas **les freins** et elle s'auto euh elle s'auto le terme est trop fort mais je trouve pas autre chose elle s' **auto-mutile**'*

Etc...

L'insistance semble traduire la volonté de signifier toute la charge sémantique du sens physique de lâcher (freins, pour que ça passe) autant que le sens métaphorique attesté, *ne plus offrir de résistance*.

Ces présentatives semblent au vu de cet échantillon réduit répondre davantage au principe du *end-weight*, que d'une résistance à la focalisation en position sujet. Le choix de ces structures allonge l'énoncé par rapport à un ordre canonique SVO. La plupart de ces phrases sont du même locuteur F5 (9 sur 12) et on peut conclure qu'il s'agit également d'une idiosyncrasie de

celle-ci. Ce schéma prosodique se retrouve-t-il ailleurs ou l'exemple vu plus haut est-il unique :

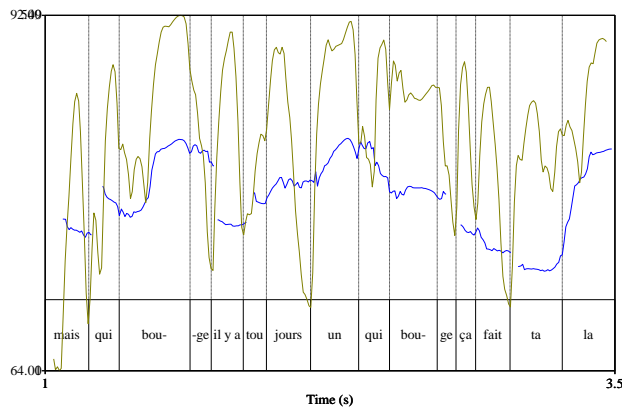


Figure 90 : Deuxième cas de présentative complexe du même locuteur

‘par accord mais qui bouge il y a toujours un qui bouge’ (184, F5)

Contrairement au cas de *lâcher*, on obtient des motifs davantage caractéristiques du focus, il y a effort articulatoire soutenue, moins lors de la réitération de *bouge* qui se topicalise, l'article *un* est le nouveau focus. Il s'agit donc d'une vraie clivée avec relative commentaire (et non restrictive) et véritable présupposition pragmatique. Mais plus important encore, le pic F_{0max} (en bleu sur le schéma), est concomitant au pic de maximum d'intensité. Ce qui ne correspond pas aux caractéristiques isolées pour les métaphores vives. La première instance de *bouge* présente des contours prosodiques de focus plus restreint, mais l'emphase n'est pas déviante.

Les présentatives à sujet post-modifiés non clivés sont donc différentes comme le tableau ci-dessous le montre, et il ne comporte pas de contours s'apparentant aux phonotype établi jusqu'ici. Le locuteur qui entreprend ces structures semble déjà savoir ce qu'il va placer en fin de prédicat « *il y en a toujours un qui bouge* », contrairement aux véritables clivées, il y a un argument topique (*un, moment, celui*) qui est commenté par un prédicat fortement focalisé à faible vivacité métaphorique. Il s'agit de phrases ordinaires à articulation topique-commentaire (Lambrecht 2004 :24). Et les foyers métaphoriques sont la plupart du temps à inclure dans l'étude des structures assertives car dans les fausses clivées le commentaire de la topique est une structure assertive. Le deuxième cas de clivée vrai génère une métaphore dont la vivacité se situe au niveau du complément de l'argument post copulaire : « *t'as un swing stonien qui est plus sexuel qui est plus tu vois* » (267, F6). Comme on l'a vu dans l'autre exemple (« *un verrou à lâcher* »), l'argument « *swing* » n'est pas marqué prosodiquement et se réalise en un schéma H*L, l'adjectif qui lui est adjoint, quant à lui l'est :

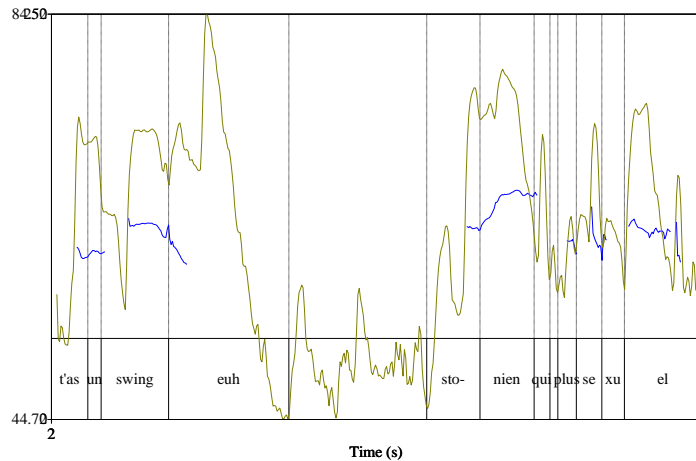


Figure 90 : Courbe intonative pour swing (dérivée négative) stonien et sexuel (dérivée positive)

Le prédicat comporte lui aussi un élément focus, *sexuel*, qui ne présente pas de retard de pic. Est-ce à dire que *stonien* est une métaphore vive ? Il s'agit d'un néologisme en fait, mais qui est réalisé prosodiquement comme les têtes de métaphore observées jusqu'ici, contrairement à *sexuel* qui n'est pas prononcé avec cette intonation CMV, mais avec un débit ralenti sur la dernière syllabe qui présente une légère remontée tonale en fin de syllabe. Cela pourrait expliquer la confusion générale qui s'en suit :

L1 : *j'ai entendu quelque chose là il a dit sexuel ou sensuel*

L4 : *sexuel c'est très sexuel les Stones* (F6)

« sexuel » apparaît comme l'élément informatif nouveau pour les allocutaires. Son imprévisibilité est attestée par la demande de confirmation des autres allocutaires. La vivacité n'est pas grande, et lier le concept de sexe à la musique des Rolling Stones n'est pas d'une grande innovation, mais le lier à « swing » est déjà un peu plus innovant. Ces paramètres prosodiques sont scalaires et il est normal de trouver des cas —on le comprend pour la liaison du concept de sexualité à la musique des Rolling Stones, où la métaphoricité intentée par le locuteur est neutralisée, et donc aplatie prosodiquement, par la prévisibilité du construit conceptuel.

Quelques commentaires sur le tableau des retards de pics et distance F0max-frontière droite des instances métaphoriques produites dans ce cadre sont nécessaires pour résumer l'observation de ces présentatives à sujet notionnel modifié.

speaker	word	MS	LSA	<i>E(dF0)</i>	<i>E(C2-C1)</i>	<i>E(Delay/C)</i>	<i>E(dC2)</i>
F5	sorties	VER:pper	0,26	-41,90	67,23	-89,48	38,04
F9	propulsives	ADJ	N/A	-87,23	21,97	-65,79	21,32
F5	bouger	VER:infi	0,1	-89,65	6,89	-57,87	52,45
F5	défilait	VER:impf	0,06	-80,59	-19,93	-41,15	64,75
F5	bouge	VER:pres	0,15	-19,92	16,95	-31,28	-13,88
F5	passer	VERB:infi	0,2	-50,09	55,31	-30,36	4,77
F5	verrou	NOM	0,03	-65,95	3,91	-30,04	36,58
F6	sexuel	ADJ	0,03	-71,08	103,06	-26,10	29,34
F5	bouge	VERB:pres	0,15	-20,25	18,81	-21,09	-18,98
F5	bouge	VER:pres	0,15	13,27	31,47	-19,90	19,27
F5	viennent	VER:pres	0,24	-29,58	16,20	-9,74	-4,55
F5	lâcher	VER:infi	0,12	-7,66	14,71	-9,01	-1,77

F5	freiner	VERB:infi	0,06	-86,03	49,24	-0,10	0,06
F5	avancer	VERB:infi	0,06	-26,17	36,69	1,08	11,82
F2	monstrueux	ADJ	0,08	-73,73	65,08	4,47	2,72
F6	stonien	ADJ	N/A	-39,47	66,31	18,00	6,44
F5	réponse	NOM	0,10	-54,28	-1,30	23,76	-15,58
F5	pédale	NOM	0,09	15,36	-34,82	33,14	-12,69
F1	tourne	VER:pres	0,17	99,89	14,29	35,53	-15,33
F5	éclaire	VER:pres	0,04	-75,50	36,31	-0,03	0,09

Tableau 48 : Déviation des contours prosodiques des syllabes accentuées dans les clivées

Commentaires

Cette classification en fonction du retard de pic de fréquence fait apparaître des métaphores peu innovantes (monstrueux, stonien (qui est plus sexuel), avance, tourne derrière, éclaire) comme ayant les retards de pic les plus importants, et parmi celles-ci, celles qui réalisent leur pic de fréquence le plus près de la frontière droite de la cellule accentuée sont « réponse », « pédale », et « tourne », qui sont insérés dans des structures assimilées à des présentatives complexes :

il y en a qui sont monstrueux (55, F2)

il y a des moments où j'avance où je freine et j'avance (193, F5)

t'as un truc stonien qui est plus sexuel (267, F6)

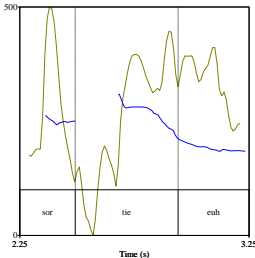
il y a plein de choses comme ça qui (...)au niveau de des réponses entre les instruments (154, F5)

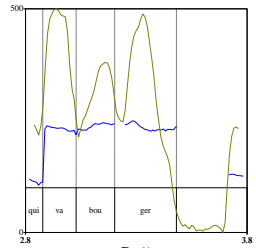
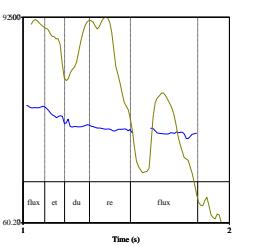
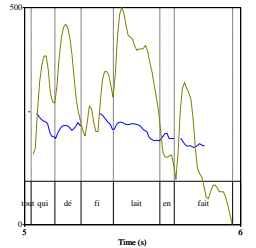
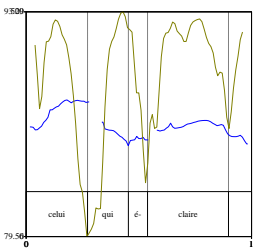
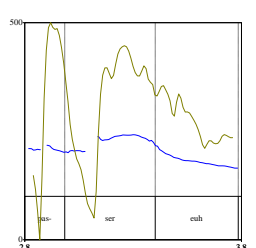
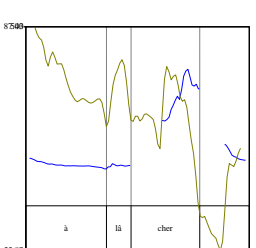
il y a(...)ce qu'on appelle la pédale la tonique (F5)

ils jouaient t'as un truc qui tourne derrière et tu vas chanter par-dessus (9, F1)

j'étais un peu euh comment dire celui qui éclaire le truc (190, F5)

Pour vérifier au niveau d'un locuteur unique(de façon à réduire les variables) si cette structure génère des métaphores vives à l'aide des mêmes caractéristiques prosodiques que celles vues précédemment lors de l'observation des autres structures informationnelles on peut comparer les patrons prosodiques des occurrences métaphoriques dans les commentaires des présentatives complexes produites par le locuteur F5, qui semble particulièrement enclin à utiliser cette stratégie informationnelle :

terme	énoncé	LSA	Retard pic	D F-C2	Contours de la syllable accentuée
		0.26	-0,483	0,570	
sorties	il y a des choses j' ai j' ai senties qui sont sorties				

bouger	il y a toujours quelque chose qui va bouger	0.1	-0,167	0,714	
reflux	ce que j' appelais du flux et du reflux c' est à dire que les mots	-0,163	0,689		
défilait	euh et euh et donc il y avait tout qui défilait	0.06	0	0,837	
éclairer	faire découvrir les lignes et l'harmonie et l'harmonie sous-jacente comme si j'étais un peu euh comment dire celui qui éclaire le truc	0,069	0,281		
passer	il y a des choses qui peuvent passer et euh et et en	0.20	0,107	0,237	
lâcher	mais je pense qu' il y avait un verrou à lâcher	0,111	0,555		

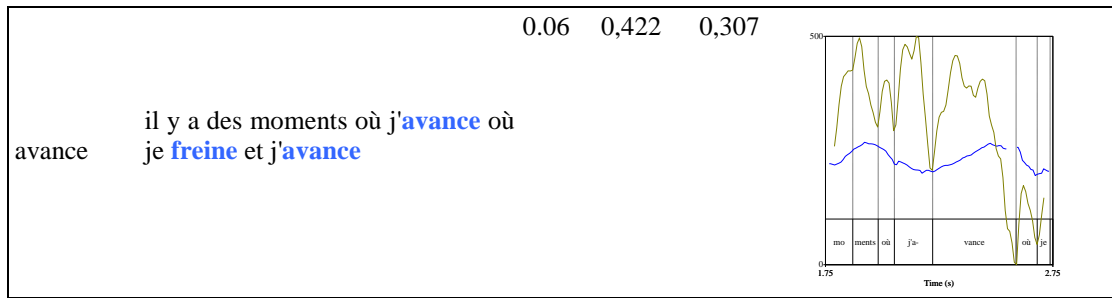


Tableau 49 : Les patrons prosodiques des occurrences potentiellement métaphoriques en fin de prédicat dans les présentatives complexes pour le locuteur F5 (extrait)

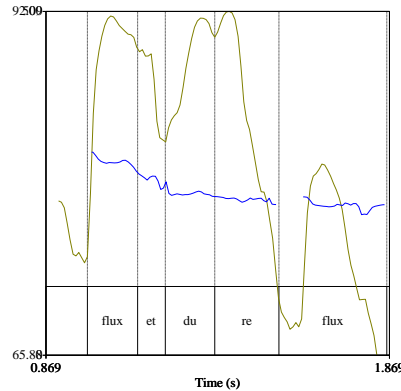
Commentaires

Notons tout d'abord la similitude de ces énoncés. Dans quatre d'entre eux, l'argument est une variante de 'quelque chose', pour un autre c'est 'tout', le dernier est une exception, il s'agit d'une véritable présentative clivée. On trouve dans ce tableau un raccourci de l'éventail des possibles pour les dispositions relatives des courbes de fréquence et d'intensité.

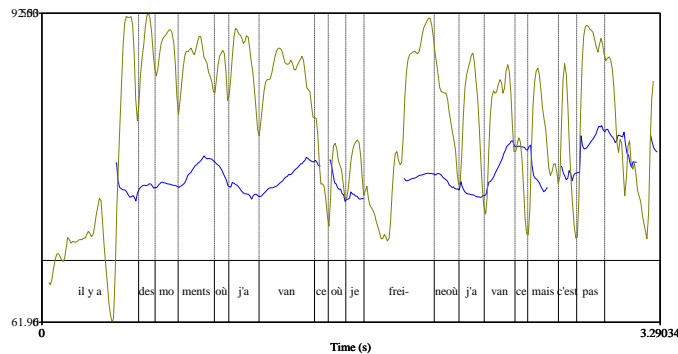
Pour ce qui concerne le haut du tableau les courbes de fréquence ont un motif H*L, en ce qui concerne le milieu de tableau (« défilait », « passer ») le motif devient LH*L, et dans le bas de tableau (deux dernière entrées), H*. Les pics d'intensité évoluent vers la gauche de la syllabe. Les métaphores les plus vives pour le récepteur pourraient bien être « **avance** », « **réponses** » et « **pédale** », les trois termes de bas de tableau qui présentent un retard de pic, pic advenant que tard dans la durée de la syllabe accentuée.

Ne sont pas retenus « passer » pour son retard de pic nul, et « **pédale** » pour sa pente de fréquence beaucoup trop forte. Ces résultats semblent correspondre à une réalité lexicale, « **passer** » n'est pas assez métaphorique, et « **pédale** » est depuis longtemps lexicalisée, il ne peut s'agir ici que d'un accent de focus, ce qui est confirmé par la forte pente de fréquence et également par le fait que l'intensité ne s'affaisse pas complètement en fin de syllabe, mais reprend au niveau du [l] final. Alors que pour « **avance** », la chute de fréquence est bien effective, et contraste nettement avec la deuxième occurrence du même mot qui est réalisée avec une montée de fréquence et d'intensité concomitantes (voir figure 7 ci-dessous).

Focus et foyer métaphorique semblent se trouver dans la relative commentaire (déterminante), et non au niveau de l'argument post-copulaire. Le cas de « **flux** » et « **reflux** » est intermédiaire. En effet, 'ce que j'appelais' peut être considéré comme un marqueur (hedger) métaphorique, et cet énoncé aurait en ce sens une structure présentative simple et non complexe. Si l'on compare les contours prosodiques de ces deux arguments (« **flux** et **reflux** ») et ceux des deux arguments post-copulaires qui suivent dans l'unité rythmique suivante (« il y a des moments où j'**avance** où je **freine** où j'**avance** »), la différence est frappante :



ce que j'appelais du **flux** et du **reflux** (F5)



il y a des moments où j'**avance** où je **freine** où j'**avance** (221F5)

Figure 91 : comparaison argument post copulaire focus simple/ focus métaphorique pour le même locuteur

Le contraste est très net. De part son statut informationnel de focus la première occurrence d'« **avance** » est celle qui présente le motif CMV le plus clair, « **freine** » et la répétition « **avance** » ne présentent pas d'écart de pic ni de ralentissement. Dans une illustration parfaite de ce qui était l'hypothèse émanant des observations effectuées préalablement dans le cadre des autres structures, cette deuxième occurrence d'« **avance** » présente deux modifications par rapport à la première :

- Le gradient de fréquence est beaucoup plus élevé (la durée deux fois plus courte)
- Le pic d'intensité se produit en fin de cellule et non au début comme pour la première occurrence.

Cet exemple semble confirmer que ces caractéristiques que l'on a nommé CMV sont valables pour toutes les structures informationnelles passées en revue jusqu'à présent.

5.3.5 Conclusions sur les présentatives complexes

Il semble que les structures présentatives complexes sont le résultat d'une stratégie informationnelle consistant à rejeter le focus le plus à droite possible de l'unité rythmique. Les métaphores en position de focus à droite au sein de ces structures sont peu vives dans l'ensemble, cependant on note quelques exceptions (« **avance** », « **lâcher** »). Cela pourrait être intrinsèque à la structure même, comme il a été remarqué pour l'anglais, si le locuteur amorce une construction où il va 'présenter' un élément, il connaît déjà cet élément, et peut-être aussi le lexique qu'il va utiliser pour son expression, mais il ne connaît pas toujours la façon dont il

va le déterminer. L'exemple typique est *flux* et *reflux*, qui sont apparus comme métaphores vives à la suite de tries manuels et des coefficients lsa (0.6), mais qui de part leurs contours prosodiques, apparaissent finalement comme peu innovants pour le locuteur, qui ne signale pas par son effort articulatoire un décodage particulier. Le fait que l'on ait affaire à une pseudo-clivée (« ce que j'appelais » étant un simple marqueur) cofirme que les présentatives simples ne servent pas à introduire des sujets notionnels d'une grande vivacité métaphorique. Cela dit il l'énoncé apporte la preuve que ces métaphores ont été considérées comme telles, lors d'une première utilisation antérieure par le locuteur qui commente son choix lexical : « ce que j'appelais du flux et du reflux c'est à dire que les mots » (220, F5).

Toutes les structures vues jusqu'à présent sont des stratégies informationnelles qui consistent à rejeter le focus le plus à droite possible dans l'énoncé. Mais certaines figurent des métaphores in presentia d'autres in absentia. La structure suivante fait obligatoirement figurer à la fois le métaphorisé et le métaphorisant.

5.4 Les structures [SN + To be/être + SN]

Il s'agit de toutes les structures qui comportent un SN sujet (SN suj) autre que l'anaphore it/ce et un SN attribut. Cette structure est à la charnière des présentatives et des assertives SVO. Deux catégories s'y distinguent :

1/Les structures simples [SNsuj + être/to be (to have) + SNatt]

2/Les structures disloquées ou topicalisée [SNdisloqué + ProPers + être/to be + SNattr]
(→ex : « la musique classique euh elle m'est elle m'est plus superficielle »)

5.4.1 Les structures simples [SN suj + être/to be + SNatt]

Introduction

Pour les deux sous-corpus le SNsuj à gauche de ces structures peut être un inanimé ou un animé, et cette différence est pertinente dans le cadre d'une étude des métaphores. Tout d'abord, cette distinction délimite bien deux sous-catégories dans le cadre de l'étude, puisque les métaphores déterminent ou à la musique elle-même et ses effets, ou le musicien (actant ou écoutant ou les deux conjointement) :

he's not the driving force → Sujet animé

la musique devient comme un noyau → Sujet inanimé

D'autre part la catégorisation des métaphores ne peut exclure une étape qui est l'évaluation de l'éloignement sémantique (apparent) des deux cotopies que la métaphore rapproche (Detienne 2002). Et dans cet 'éloignement', le critère animé/inanimé est un des nœuds qui est la source d'éloignement sémantique. Cédric Detienne (cf Detienne 2002) dans son article sur la distance catégorielle entre métaphorisant et métaphorisé propose de schématiser le « rapprochement catégoriel » des deux pôles de la relation métaphorique lorsqu'elle n'est pas seulement d'hyponymie ou d'hyponymie :

- L'hyperonymie : « je dirais un **langage** qui est celui du jazz »(327, F9) (la musique est un sous ensemble de la classe des langages)
- Hyponymie : « they have a **vibration** »(183, E6) (la musique est une classe d'ordre supérieur à la vibration, qui n'en est qu'une partie)

Cédric Detienne propose donc le concept de *rapprochement catégoriel* qu'il définit ainsi :

Si effectivement la métaphore est «une procédure de catégorisation non conventionnelle, dans la proclamation d'appartenance d'une occurrence à, ou d'inclusion d'une classe dans, une catégorie à laquelle elle n'appartient normalement pas » (Kleiber 1994,54), il convient de pouvoir schématiser ce rapprochement (ou cette assimilation) catégoriel(le). Je propose pour ce faire d'utiliser un arbre adhoc (Ibid)

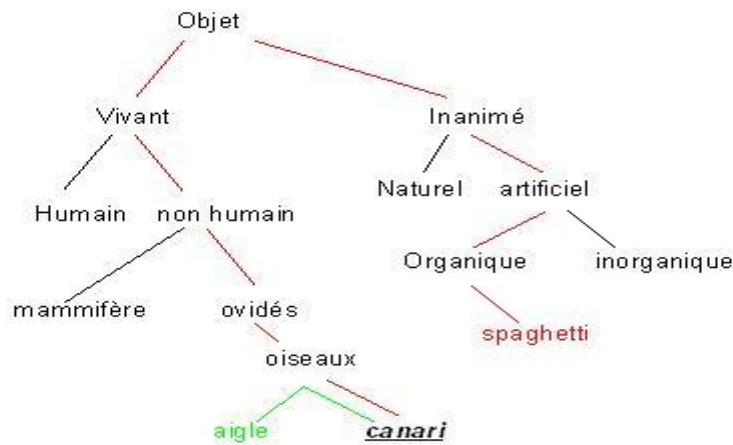


Figure 92 : Arbre de rapprochement catégoriel selon Umberto Eco (1984)

Cette arborescence éloigne à l'aide de plus ou moins de nœuds, le métaphorisant et le métaphorisé, or les deux premiers nœuds de l'arbre sont : *inanimé* et *vivant* ! Il est tout à fait concevable d'utiliser le diagramme ci-dessus afin de mesurer la distance sémantique non plus à l'aide d'un coefficient d'analyse sémantique latente mais du nombre de nœuds qui sépareraient métaphorisant et métaphorisé dans le domaine sémantique de la présente étude. La mesure de cette distance sémantique est d'autant plus facile que métaphorisé et métaphorisant sont directement accessibles pour ces structures [SN + To be/être + SN]. Leur observation peut surtout être une opportunité de vérifier l'autre indicateur sémantique utilisé : le coefficient LSA, calculé automatiquement à l'aide de corpus par la méthode de projection vectorielle de l'analyse sémantique latente. Prenons un exemple tiré des énoncés [SN + To be/être + SN] triés manuellement et à partir de feuille de style se basant sur la valeur des coefficients lsa :

346 E13 hot-tempered JJ 0,01 our music was a little **hot-tempered** for the set

Le terme « music » est à situer aux alentours du nœud objet/inanimé /artificiel. Le groupe attribut « a little **hot-tempered** » quant à lui est situé au niveau des attributs des objets vivants. L'utilisation de la copule montre bien l'assimilation de la musique à un être, une âme (a **head** voir tableau 93 ci-dessous) et un corps (« a **form** ») Cependant, « music » et « **hot-tempered** » entretiennent la même relation d'hyperonymie avec le chanteur dont ils sont tous les deux un attribut. Le terme « temper » en anglais est utilisé pour le caractère ainsi que la forge des épées, métaphore transposable en français par « forger le caractère ». De plus, le jazz, est assimilé à un langage, qui peut lui aussi être métaphorisée par les armes et la guerre (Lakoff 1984) :

On the other hand, we took ARGUMENT IS WAR to be a metaphor because an argument and a war are basically different kinds of activities...argument is a different kind of activity because it involves talking instead of combat (Lakoff 1984 : 84)

[LA DISPUTE VERBAL EST UNE GUERRE] est donc selon Lakoff une métaphore car les deux activités *sont fondamentalement différentes*. La question est de savoir si le « tempérament chaud » est un attribut qui s'applique traditionnellement à des opérations fondamentalement différentes de celle qui consiste à jouer de la musique. On peut penser que le jazz par son côté improvisé et la discussion verbale ne sont pas si éloignés, certainement pas autant que mener la guerre et discuter. Néanmoins, **hot-tempered** s'applique ici au jazz lui-même et non au joueur. Il y a donc couplage de métonymie et de métaphore à faible vivacité. L'observation en nœud de caractérisation corrobore l'information fournit par le coefficient lsa pour les deux termes, qui est de 0.08. Ce résultat est le signe d'une violation sémantique moyenne, et google fournit quelques entrées où la musique est directement qualifiée de cette attribut : « **Hot-Tempered** Arpeggios, **hot-tempered** rhythms, the **hot-tempered** notes of bebop, bubbling up its **hot-tempered** boogaloo drum beat ».

La plupart des résultats attribuent **hot-tempered** aux joueurs de jazz et non à la musique elle-même : « Reinhardt, a gypsy who hailed from Belgium, was a **hot-tempered** guitarist / We are **hot-tempered** people from Caucasus. Maybe that is the cause of our love for jazz » Cela tendrait à démontrer que on peut se situer à peu de nœud de catégorisation, et être en présence d'une très faible prévisibilité, d'une certaine violation sémantique, ou de vivacité métaphorique.

Il est envisageable dans ce contexte informationnel de comparer les résultats quant à la vivacité des métaphores en vérifiant si cette éloignement en nœuds de catégorisation est significatif (car comme on vient de le voir on est en présence de deux SNs situés de part et d'autre de la copule) contrairement aux structures[c'est /it's + SN] et aux structures prédicatives où les éléments métaphorisés et métaphorisants sont souvent répartis sur plusieurs catégories morphosyntaxiques, ce qui rend la comparaison simple *animé/inanimé* délicate (le verbe, la préposition, l'adverbe, étant difficilement catégorisables en animé/inanimé).

Si au sein de cette structure [SN1 + copule + SN2] l'éloignement en nœuds (des deux côtés de la charnière animé][inanimé dans le schéma ci-dessus) est significativement reflété par des motifs prosodiques en accord avec l'intonème ébauché jusqu'ici, ce rapport pourra être mis à contribution pour l'ensemble des métaphores du corpus en établissant une corrélation entre

écart de nœud et vivacité métaphorique, et notamment lorsque le coefficient LSA est peu fiable. Jusqu'à maintenant l'évaluation de la distance sémantique par l'étiquetage LSA à servi à appuyer l'existence de motifs prosodiques propres aux métaphores vives. L'observation de cette distance en nœud peut ici justifier la fiabilité de ces coefficients ou compléter l'information que ces coefficients fournissent. Contrairement aux coefficients LSA, cette «évaluation du nombre de nœuds» est indépendante de tout corpus. Mais que ce soit l'évaluation du nombre de nœuds ou le coefficient LSA, ces valeurs ne peuvent que donner une indication sur la vivacité de la métaphore hors contexte, sans tenir compte de la situation d'énonciation, du locuteur, de l'allocutaire. Or l'hypothèse est que la vivacité d'une métaphore réside dans une certaine mesure dans cette situation d'énonciation et se reflète dans la phonologie. L'analyse à l'aide d'un paramètre supplémentaire pour cette structure peut être ainsi considérée comme une vérification de ce qui a été défini jusqu'ici.

Observation des occurrences

Les occurrences suivantes sont le résultat d'un tri manuel suivi d'une classification en structures informationnelles, néanmoins, une vérification par fiche de style xslt élaborée pour rechercher systématiquement les cooccurrences d'un mot sémantiquement proche du concept de *musique* à gauche de la copule, et d'un mot éloigné sémantiquement du même concept à droite de cette même copule, a été effectuée.

					énoncé
N°	loc	terme	morpho	LSA	
150	E5	associate	JJ	0,13	I think music is kind of an an associate like an association kind of thing
177	E5	self	JJ	0,06	jazz is all about expressing the self and improvising
194	E7	head	NN	0,13	but all the songs are they will have a head which we play the melody in and then this has a form and er well we improvise on on
315	E12	gritty	JJ	0,01	the British blues tends to be a lot more gritty and
346	E13	hot-tempered	JJ	0,01	our music was a little hot-tempered for the set
226	E8	format	NN	0,04	and Cajun music is just a format to do it in
70	E2	straight ahead	RB	0,03	the groove we were trying to capture is a hip hop groove with a little bit of straight ahead jazz

Tableau 50 : [SN] Inanimés + copule + [SN2] en anglais (extrait) :

En ce qui concerne les métaphorisants (troisième colonne) deux catégories se distinguent, ou en d'autres termes la musique (ou un de ses aspects) est signifiée par deux types de véhicule :

1/ une notion de structure dans l'espace ou de forme

*Cajun music is just a **format** to do it **in**
an **associate**, an **association** kind of thing
a lot more **gritty***

*all the songs are they will have a **head***

→ Pour cette première sous-catégorie, on est pratiquement au niveau du même nœud (inanimé-phénomène abstrait) et la distance catégorielle est très faible à part le cas de « head » qui est à peine métaphorique.

2/ un élément doté de vie (relation d'animisme):

a little bit of **straight ahead** jazz
 jazz is all about **expressing** the **self**
 all the songs are they will have a **head**
 our music was a little **hot-tempered**

Il y a au moins un nœud catégoriel avec le passage [inanimé → animé], et parfois plus avec « hot-tempered » qui fait directement référence à l'être humain. Cette distance en nœud correspond à celle informée par le coefficient Lsa pour « hot-tempered », qui est étiqueté à 0.01. Pour les autres, la corrélation Lsa / distance en nœud est moins bonne. Cela est imputable au fait que les coefficients LSA sont calculés en fonction de co-occurrences multiples et compilées sous forme de vecteurs projetés les uns sur les autres. Ces co-occurrences prennent en compte les métaphores, et on peut expliquer le coefficient assez élevé de « head » par la lexicalisation de son usage métaphorique dans tous les domaines. Cela n'exclut aucunement qu'un locuteur donné emploie « head » avec un renouveau métaphorique, et cela semble être le cas ici, où il parle ensuite de forme dans un développement ultérieur de la métaphore. Les morceaux musicaux sont conceptualisés comme des êtres munis d'une tête et d'une forme physique. Les contours prosodiques sont bel et bien le seul paramètre qui peut venir trancher quant à la vivacité de la métaphore :

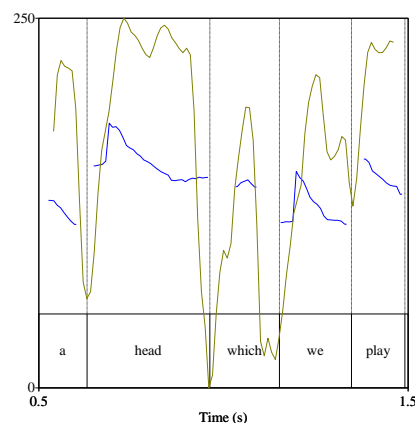


Figure 93 : contours prosodiques de head

Ces contours sont ceux d'un focus classique, sans aucune emphase, métaphorique ou autre, sans aucune excursion extraordinaire de F_0 ou d'un quelconque retard de pic de F_0 par rapport au pic d'intensité.

N°	loc	Terme	morpho	LSA	énoncé
184	E6	Into	IN	0,11	<i>and seemed to be into it so</i>
249	E10	Into	IN	0,11	<i>and you 're just you 're just into it into it you 're into it</i>
294	E11	In	IN	0,17	<i>I I didn't have that instant way in</i>
165	E5	Top	JJ	0,07	<i>you don't you don't feel like you 're on top of you know</i>
185	E6	Free	JJ	0,08	<i>a format and being free inside of that format</i>
296	E11	Driving	JJ	0,04	<i>he's not the driving force</i>

297	E11	Guiding	JJ	0,06	<i>he 's really the the the guiding force behind the band if there was one</i>
112	E3	Body	NN	0,03	<i>erm it feels a little bit like you 're out of your body almost where when when I sing</i>
179	E5	Vehicle	NN	0,04	<i>and the singer is the main I guess vehicle for the band members</i>
179	E5	Front	NN	0,06	<i>the singer is the front of the band</i>
183	E6	vibration	NN	0,18	<i>they have a certain spirit and vibration that 's a part of the music</i>
279	E11	Touch	NN	0,08	<i>they had they had a touch with with their music I mean</i>
314	E12	journeyman	NN	0,02	<i>I I describe him as blues 's most celebrated journeyman you know and it 's as</i>

Tableau 51 : Animés en anglais (extrait):

Deux catégories sémantiques sont à distinguer. Dans la première, le sujet animé, généralement un musicien, est mis en relation avec un métaphorisant qui prend la forme d'un SP locatif:

into it, the way in, on top, out of your body

Ou le métaphorisant est un attribut SN qui confère également un sens dynamique à l'actant musical, ce qui est cohérent avec l'étiquette de métaphore (*driving, guiding*), puisqu'il présente un éloignement catégoriel d'au moins un nœud. Ces attributs confèrent un mouvement dans l'espace à l'actant musical:

*blues's most celebrated **journeyman**
a **touch** with with their music
the **driving** force
he 's really the the the **guiding** force
the singer is the main I guess **vehicle**
they have a certain spirit and **vibration***

→ Lorsque le sujet animé a pour véhicule une locution de lieu, on demeure dans les attributs intra-nodaux de l'être animé. Lorsque le SN animé est directement rapproché d'un élément inanimé l'éloignement en nœud croît (the singer is the « front » of the band the singer is the main I guess « vehicle ») L'éloignement en nœud semble être cohérent avec le coefficient LSA. Plus l'éloignement en nœud est élevé, plus le coefficient lsa est faible (*journeyman*—voyageur (0.02), *vehicle*—véhicule (0.04), *front*—devant (0.06))

Les contours prosodiques de *journeyman* attestent d'un simple focus, alors que ceux de *vehicle* sont en accord avec une vivacité métaphorique moyenne, et *front* est réalisé avec des contours CMV :

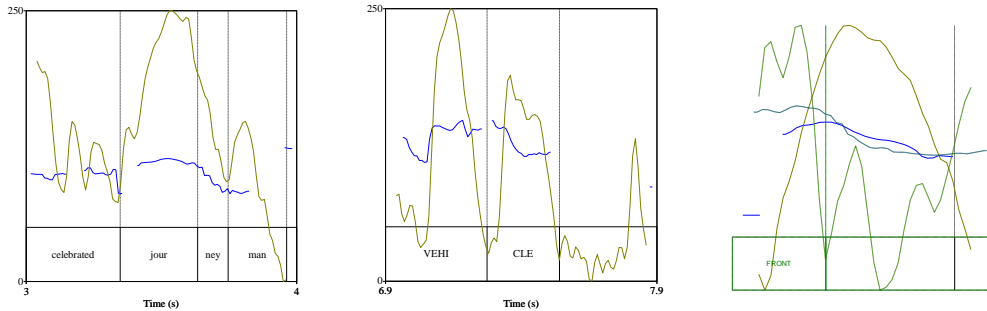


Figure 94 : Les différents type de contours dans [SN + to be + SN], « journeyman », « vehicle », « front »

Bien que la diphtongue sur la première syllabe de « *vehicle* » soit réalisée avec un retard de pic, celui-ci se produit seulement aux deux tiers de la durée pour cette syllabe, ce qui, d'après les caractéristiques CMV établies jusqu'ici et les valeurs moyennes pour le locuteur, correspondrait à une métaphores très peu vive. « *vehicle* », tout comme sa traduction en français est lexicalisé dans beaucoup de champs sémantiques, mais pas pour désigner le musicien. Les courbes superposées à celles du même terme pour le locuteur en simple focus montre que le type d'emphase correspondant à « *front* » est réalisé avec une durée double, mais sans retard de pic qui intervient relativement tôt dans les contours syllabiques.

Les deux catégories (*musique* et *véhicule*) répondent bien aux critères de métaphore établis par Lakoff. En effet pour la première catégorie, le positionnement dans l'espace pour signifier le rapport qu'entretien le musicien avec sa musique, (*on top, in, into it*) n'est pas une relation de méronymie, ni d'hyponymie, ou de synonymie. Pour la réification opérée dans l'autre catégorie (*the singer is the main I guess vehicle*) il n'y a pas de rapport de partie au tout, de proximité quel qu'il soit, mais bel et bien violation sémantique non activée.

Inanimés en français:

Les occurrences sont peu nombreuses, mais valent d'être citée pour cette structure ne serait-ce pour leur similarité avec l'anglais au niveau de la sémantique, cette similarité existe-t-elle au niveau des contours prosodiques ?

N°	loc	terme	morpho	LSA	énoncé
283	F8	noyau	NOM	0,11	la musique devient comme un noyau
293	F8	atterrissage	NOM	0,04	et donc auto automatiquement l' atterrissage ne sera pas logique par rapport à un quatre quatre
284	F8	dans	PRP	0,26	un noyau tous les rythmes que tu connais sont dans les rythmes que je connais tu vois

Tableau 5-5-4-3 Les inanimés en français

Comme en anglais, ressortent de cette sélection des termes dénotant le mouvement dans l'espace ou la forme : « un noyau », « l'atterrissage », « dans ». Ces termes sont prosodiquement marqués comme de simples focus, avec une légère emphase sur noyau. Mais on sent une pratique bien rodée du locuteur, pas d'hésitation, ni de pause—cela ne saurait être étranger au fait que le locuteur est aussi professeur de musique.

Animés [SN suj] en français:

N°	loc	terme	morpho	LSA	énoncé
372	F9	paumés	ADJ	0,05	des fois l' autre te donne des repères des fois les deux sont paumés mais il y a l' autre te donne des repères qui t' aident et euh
274	F7	dedans	ADV	0,13	à la fin on était carrément euh dedans je me je me lâche un peu plus tu vois au lieu de faire que que les harmonies euh je
251	F5	symbiose	NOM	0,12	enfin j' étais en complètement en en symbiose avec eux avec eux avec Dieu et avec Messian
225	F5	coincé	VER:pper	0	donc on est coincé par le par le parcours
256	F5	lié	VER:pper	0,05	mais comme si tout le monde était lié le le
244	F5	éponge	VER:pres	0,01	on est assez éponge
243	F5	éponge	VER:subp	0,01	le fait qu' on soit euh assez éponge en fait

Tableau 52 :Animés en français

Là encore, les mêmes catégories de sens sont présentes qu'en anglais :

1/ des attributs locatifs : *paumés, coincés, liés, dedans, symbiose*

2/ des attributs qui identifient le SNs animé (le musicien) à un élément inerte (*éponge*), donc des rapprochements qui sont à plusieurs nœuds de catégorisation d'écart.

Discussion

Là où en anglais il y a une majorité de SP à droite de la copule (*into it, on top of you, out of your body*), on trouve en français une majorité de substantifs. L'anglais peut marquer l'emphase sur une préposition, ce qui paraît plus délicat en français, où l'accentuation est à la fois gouvernée par la position par rapport à la tête de groupe rythmique et l'eurythmie (principe d'équilibre syllabique). Le groupe rythmique correspond à un groupe syntaxique ou pseudo syntaxique lorsqu'il y a plus de cinq syllabes (Caelen-Haumont 2005 :chap1). Les têtes de métaphores semblent logiquement être les têtes de groupes rythmiques, puisqu'elles sont focalisées, et que la place du focus est orientée vers la droite en français :

on est assez **éponge** (244, F5)

on est **coincé** par le par le **parcours** (225, F5)

Comme pour les structures équivalentes en anglais, les contours semblent témoigner d'une faible vivacité métaphorique. Les données prosodiques sont observées globalement pour la

structure en fin de chapitre, étant donné le faible nombre d'occurrences. Ces structures sont bien moins fréquentes en français qu'en anglais, carence qui semble compensée par un grand nombre d'énoncés disloqués alors que le sous corpus anglais n'en compte pratiquement aucun.

5.4.2 Les structures disloquées

Disloquées en français:

Il y a un bien plus grand nombre de dislocations à gauche en français qu'en anglais. Mais il est remarquable que ce ne sont pas des stratégies d'évitement du focus en position sujet, car la plupart du temps, le focus est à droite de la copule, le SNs étant un élément topique, à propos duquel la droite de la copule est un commentaire. Ces structures sont le résultat d'un style oral propre au français, et leur nombre explique partiellement la rareté de [SN + copule + SN] en français ; celles-ci sont compensées par les dislocations à gauche :

'la basse elle est toute ronde tu vois' (276, F6)

→ la basse est toute ronde tu vois 276*

La transformation en non disloquée (276*) est tout à fait concevable à l'écrit. Elle est également envisageable à l'oral, mais « basse » qui est marqué prosodiquement comme post-rhème dans l'énoncé original, perdrait son accent. Le locuteur a souvent recours à cette structure, et l'accent emphatique est si marqué sur *ronde* qu'il semble qu'il soit nécessaire de rallonger la chaîne de mots qui mène au focus *ronde*, de façon à fournir du temps pour parvenir à la fréquence visée (pitch target)—c'est un des rôle « rythmique » des marqueurs tels que « tout(e) » (« la basse elle est toute ronde »).

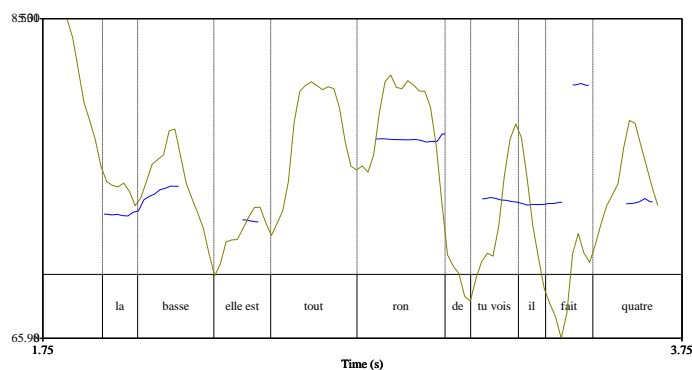


Figure 95 : disloquée avec accent emphatique sur commentaire

la basse elle est toute ronde tu vois (272, F6)

Alors que « basse » est accentué classiquement, « ronde » présente des contours type CMV, à haute fréquence (319 Hz, par rapport à 237 Hz pour la basse), ce qui va à l'encontre du downstep qui a lieu dans les deux langues, et tend à prouver qu'on est en présence d'une emphase qui revitalise la métaphore « ronde » qui n'est certes pas très vive. La place de la dislocation (à droite/ à gauche) n'est des fois pas pertinente :

je dis pas que c' est une *thérapie* euh la musique mais mais euh (232, F5)

je dis pas que la musique c' est une **thérapie** mais je crois que ça aide pas mal
(236, F5)

Ces deux occurrences rapprochées dans le temps montrent bien qu'il s'agit de mettre en rapport un *teneur* et un *véhicule*. La musique, le thème ici, peut être accolé au sujet [c'] ou rappelé après le focus en une forme de post-rhème.

N°	loc	terme	morpho	LSA	énoncé
272	F6	ronde	ADJ	0,19	la basse elle est toute ronde tu vois
135	F4	superficielle	ADJ	0,07	la musique classique euh elle m'est elle m'est plus superficielle
388	F9	gros	ADJ	0,14	et tout c' est tous des gros sons tous des sons hyper personnels
120	F3	extérieur	NOM	0,05	la voix tout le monde comprend c' est c' est de l' extérieur quoi
232	F5	thérapie	NOM	-0,01	je dis pas que c' est une thérapie euh la musique mais mais euh
236	F5	thérapie	NOM	-0,01	je dis pas que la musique c' est une thérapie mais je crois que ça aide pas mal
327	F9	langage	NOM	0,22	je dirais un langage qui est celui du jazz
360	F9	dialogue	NOM	0,15	cette liberté c' est un dialogue donc en fait
365	F9	extérieur	NOM	0,05	le tempo c' est une donnée qui qui s' impose à toi euh de l' extérieur je veux dire qui est décidée au départ
385	F9	phrasé	NOM	N/A	le toucher le phrasé c' est des do c' est des variables qui sont complètement gommés
387	F9	voix	NOM	0,33	la sonorité c' est tous ils te le disent ils disent c' est comme ta voix hein quand tu dis euh allô
329	F9	langage	NOM	0,22	enfin comme dirait Lacan le jazz structuré comme un langage donc euh
220	F5	reflux	NOM	0,05	ce que j' appelais du flux et du reflux c' est à dire que les mots
238	F5	révélateur	NOM	0,11	la musique ça peut être justement un révélateur
238	F5	transcender	VER:infi	0,01	la musique ça peut être justement un révélateur d' une personnalité de transcender de se transcender
88	F3	mots	NOM	0,17	et euh sinon ben les mots c' est c' est les notes en fait

200 F5 cadre

VER:infi 0,15

mais en fait l'idée c'est d'être en rythme bien sûr mais mais dans mais d'être dans un vraiment dans un **cadre** plus large

Tableau 53 : Disloquées en français (extrait)

Les mêmes catégories de vecteurs *teneur* → *véhicule* sont mises à contribution au sein de ces structures que dans les structures équivalentes non-disloquées :

- la musique est une langue, (phrasé, mots, langage, voix, dialogue) → 0 nœud d'éloignement catégoriel
- la musique se déplace/ est un cheminement (avancer, bouge, reflux, extérieur) → plusieurs nœuds d'éloignement catégoriel (2)
- la musique est un véhicule/ projectile qui passe la barrière corporelle (extérieur, thérapie, superficielle) → deux ou trois (thérapie) nœuds d'éloignement catégoriel

Ici, l'éloignement en nœuds semble suivre celui traduit par les coefficients *lsa*, à une exception près. Une métaphore qui confère à la musique une certaine vie : **révélateur** et **transcender**. L'emphasis porte classiquement sur le terme à droite du groupe rythmique.

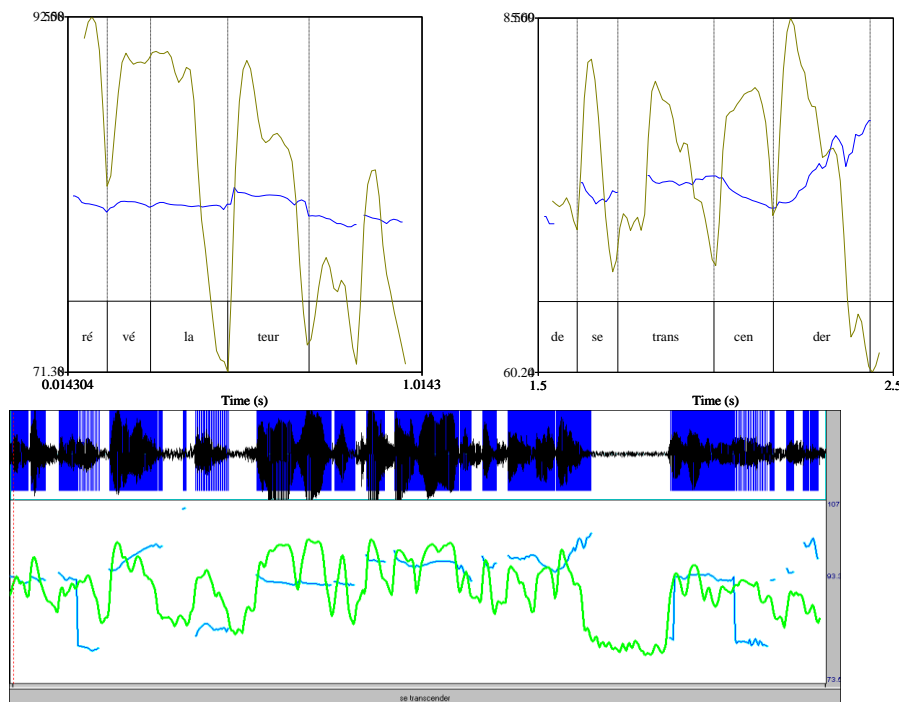


Figure 96 : Schéma caractéristique des emphases métaphoriques à droite du groupe rythmique

la musique ça peut être justement un **révélateur** d' une personnalité de transcender de **se transcender** de se transcender (238, F5)

Les deux attributs « transcender » et « révéléateur » sont du même ordre d'éloignement en nœuds. Les contours CMV sont réalisés uniquement sur la deuxième occurrence réflexive de « transcender ». La différence avec une position finale de groupe rythmique sans emphase du locuteur réside dans l'absence de retombée en bout de contour, et la déclivité constante de

l'intensité. On peut émettre l'hypothèse que le locuteur redécouvre, en l'appliquant métaphoriquement au phénomène musical, le sens original de transcender (se dépasser, aller au-delà des possibilités apparentes de sa nature³¹). Et ce sont encore les indices cotextuels, les marqueurs discursifs qui viennent étayer cette thèse, en effet, le terme « justement » n'est pas fortuit, de même que la réitération et l'hésitation morphologique (transcender/se transcender).

Le coefficient sémantique est faible, le terme n'est pas métaphorique à proprement parler. Les concepts de *transcendance* et *musique* sont liées par leur rapport au concept de dieu et de méditation, et la distance en nœud ne peut être que d'un seul nœud. Les contours CMV sont apparemment davantage corrélés aux coefficients LSA qu'à l'éloignement en nœuds. Cela est logique dans la mesure où le calcul LSA prend en considération toutes les cooccurrences y compris celles qui sont métaphoriques. L'éloignement en nœud est un bon outil pour vérifier la métaphoricité, non la vivacité métaphorique.

Il n'est pas surprenant que certaines emphases non métaphoriques stricto sensu soient réalisées avec le même intonème que les métaphores vives. En effet qui peut se targuer de savoir ce qui est ou n'est pas métaphorique. La difficulté d'établir la métaphoricité de certains usages lexicaux est bien illustrée par le vecteur [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE], repris ultérieurement,.

Disloquées en anglais

N°	loc	terme	morpho	LSA	énoncé
28	E1	inside	JJ	0,08	and you but you you inside you 're not you 're not really into it you 're not getting that same that same feeling
244	E10	energetically	RB	0,05	just like you're energetically it's like a high

Tableau 54 : Les disloquées en anglais

On trouve deux adverbes disloqués à gauche (par deux locuteurs différents, l'un britannique, l'autre américain). On remarque que ce sont en fait de fausses dislocations, plutôt des redondances (inside → into it, energetically → high) qui montrent bien que la dislocation à gauche est véritablement française. Il s'agit plus dans ces exemples d'hésitations quand à la stratégie informationnelle de la part du locuteur, plutôt qu'une technique de focalisation : les contours typiquement emphatiques se retrouvent sur le terme à droite de la copule, et non sur l'élément disloqué.

Conclusions sur le rapport entre vivacité métaphorique et éloignement en nœuds de catégorisation

Le rapprochement entre teneur et véhicule pour la plupart de ces énoncés ne s'effectue pas à plusieurs nœuds de catégorisation d'écart. La musique est un phénomène physique articulé dans le temps et donc métaphorisable par le déplacement dans l'espace (*avancer, cadre, reflux, extérieur, gros, ronde*) et cognitivement assimilée à un langage verbal (*mots, révélateur, thérapie*). On est tout au plus à un nœud d'écart. L'écart morphosyntaxique entre également dans le processus de violation sémantique

³¹ Le petit robert

‘l’harmonie, elle va avancer’ (187, f5)

Il faut tester ces paramètres d’éloignement en nœud de catégorisation et en éloignement morphosyntaxique au contact des paramètres utilisés jusqu’à présent pour affiner la critérisation de la vivacité des emplois métaphoriques : la phonologie et les contours prosodiques et cela pour l’ensemble des occurrences de la structure. Déjà on a pu vérifier que l’écart en nœuds est un indice très pauvre de métaphoricité, et que les coefficients LSA offrent des indications plus précises, car toutes les métaphores vives se situent en deçà d’un seuil, seuil qu’il faudrait adapter au genre et à l’étude menée.

5.4.3 Vivacité des métaphores au sein des structures [SN + copule + SN] simples et disloquées

La présence de la topique en position sujet et du focus en position attribut ôte toute ambiguïté quant au vecteur métaphorique, mis à part pour les prépositions, celles-ci seront analysées avec les SPs et lors de l’exploration des mappings conceptuels. On peut ainsi en faire une classification qui n’a pas la prétention d’établir des catégories discrètes et bien cloisonnées. Les foyers métaphoriques les plus représentatifs sont analysés ultérieurement. Le tableau ci-dessous présente les mêmes données prosodiques comparées (déviations en % par rapport à la valeur moyenne pour le type de syllabe) de façon à vérifier si ces paramètres sont corrélés à la vivacité métaphorique, et de quelle façon précisément. Cette déviation est claire dans le cas de « messenger », puisque le terme apparaît une première fois en emphase, et est repris en simple focus par le locuteur :

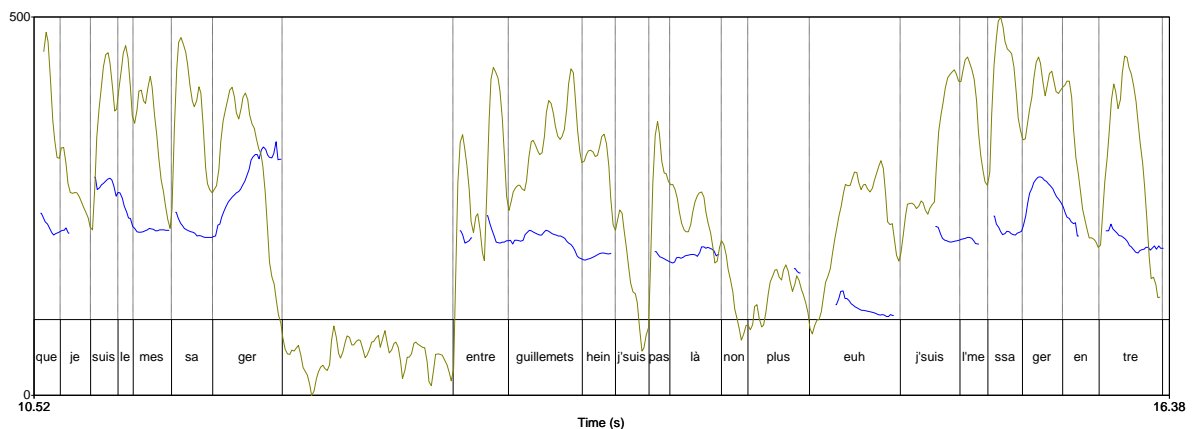


Figure 96 : Messenger en emphase et en simple focus

Il y a effectivement focus sur la réitération du terme (à droite du graphe), comme si celui-ci était prononcé pour la première fois, et cela permet de constater la déviation qui caractérise la naissance de la métaphore, sa genèse en quelque sorte. Le pic d’intensité est extraordinairement similaire, et le pic de fréquence est décalé vers la droite, finissant par un palier, ce qui correspond aussi à un allongement de la durée syllabique. C’est donc une hésitation métalinguistique sur l’emploi lexical qui semble, ici du moins, être à l’origine des contours spécifiques. Le commentaire explicite du locuteur à ce sujet ne laisse aucun doute « entre guillemets hein je suis pas non plus ». Le *entre guillemets* est la trace d’un passage à un niveau métalinguistique.

On peut très bien rétorquer qu’ici il s’agit simplement de contours de fin de groupe rythmique. Deux arguments peuvent alors être mis en avant. Premièrement la présence de

contours de type frontière mineure ou majeure représenterait une certaine emphase dans un cadre informationnel où l'intention n'était pas d'établir une fin de groupe (on sent bien la coupure nette que s'impose la locutrice). Deuxièmement, les fins de groupe à frontière mineure ne présentent pas systématiquement ce décalage entre fréquence et intensité. Les déviations des paramètres prosodiques pour « *messenger* » ont été calculées par rapport à la moyenne pour les fins de groupes rythmiques (la position de ce terme étant ambiguë) et les écarts sont tout de même significatifs (voir tableau ci-dessous).

Corrélation lsa/ nœuds, et paramètres prosodiques caractéristiques CMV. Premières conclusions sur la conception de la métaphoricité à l'oral

Les hautes valeurs de retard de pic de fréquence sont logiquement bien corrélées aux faibles valeurs de distance F₀-C2. Cela évolue vers le bas du tableau jusqu'à une entrée qui correspond à un retard de 0 et une distance F₀-C2 de 0,5. Cela correspond aux contours typiques de focus ! Le pic de fréquence et celui d'intensité étant au centre de la durée de la syllabe.

Analyse de corrélation entre lsa/nœud et données prosodiques.

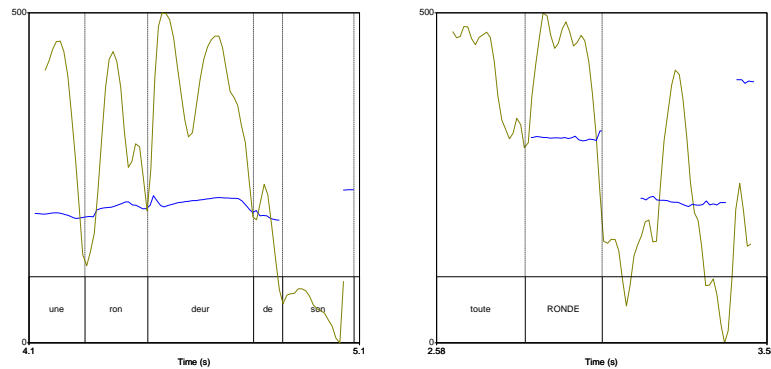
speaker	word	MS	LSA	<i>E(C2-</i>			
				<i>E(d F₀) C1)</i>	<i>E(Delay/C)</i>	<i>E(dC2)</i>	
F6	ronde	ADJ	0,19	-89,1	47,9	44,1	-24,7
F5	transcender	VER:infi	0,01	18,2	0,9	39,7	-18,2
F7	physiquement	ADV	0,16	130,7	-15,4	32,3	-35,6
F5	messenger	NOM	0,10	30,0	47,9	15,3	-10,4
F5	lié	VER:pper	0,05	-89,3	-48,2	14,2	-8,9
F5	coincé	VER:pper	0	-53,3	-35,2	13,4	0,6
F3	mots	NOM	0,17	-45,7	-11,9	0,4	-34,1
F9	phrasé	NOM	N/A	143,9	10,2	-0,2	-15,7
F8	atterrissage	NOM	0,04	64,5	34,3	-5,4	24,0
F8	noyau	NOM	0,11	-69,1	-8,0	-15,3	9,2
F7	dedans	ADV	0,13	-74,27	-33,60	8,5	-31,75
F9	langage	NOM	0,22	133,9	42,0	-19,5	22,5
F5	symbiose	NOM	0,12	-28,5	2,0	-27,6	23,0
F4	superficielle	ADJ	0,07	-100,0	52,4	-44,1	33,2
F5	éponge	VER:subp	0,01	-100,0	43,8	-51,3	74,3
F5	révélateur	NOM	0,11	-64,4	-10,2	-51,9	67,3
F5	thérapie	NOM	-0,01	10,2	-37,1	-54,8	17,7
F9	langage	NOM	0,22	-94,8	-18,6	-55,7	59,7
F5	éponge	VER:pres	0,01	-100,0	34,1	-56,2	55,2
F5	reflux	NOM	0,05	-100,0	21,0	-57,5	49,9
F5	thérapie	NOM	-0,01	-55,9	5,8	-73,5	21,9
F9	voix	NOM	0,33	-100,0	-14,0	-97,6	62,5

Tableaux 55 : Corrélation lsa/ nœuds, paramètres prosodiques caractéristiques

De façon assez uniforme, les six instances en tête de tableau évoluent autour du concept de déplacement ou de forme dans l'espace, concepts liées aux catégories morphosyntaxiques :

Les concepts sont liés à la morphosyntaxe, ainsi, dans cette tête de tableau ne figure qu'un seul nom. Les noms semblent être moins à même de rendre ce jumelage conceptuel entre musique et déplacement. Le mouvement est plus aisément rendu par le verbe, l'adverbe, l'adjectif. Cela est encore plus vrai en anglais. Aussi, les verbes, lorsqu'ils sont têtes de métaphores, semble créer une violation sémantique plus efficace. De la même façon, on retrouve les noms dans le bas du tableau il sont généralement réalisés avec des contours topiques (« éponge ») ou de focus simple (« langage »). Certains mots paraissent réalisés avec une nette emphase, mais de façon classique : ils apparaissent comme des métaphores classiques dans ce contexte socioculturel (« phrasé », « atterrissage », « langage ») Cette corrélation entre catégorie morphosyntaxique, conceptuelle, et degré de vivacité métaphorique est flagrante ici.

Le haut du tableau contient des mots sémantiquement éloignés (transcender, coïncé, atterrissage) et deux termes probablement ravivés métaphoriquement. La façon dont « ronde » est prononcé, par exemple, est inconcevable dans le cadre ou ce serait la valeur de durée en solfège dont il s'agirait :



**Figure 97 contours d'une métaphore « ravivée » métaphoriquement
une *ronde* de son(F5) / la basse, elle est toute *ronde* (F6)**

Le bas du tableau est plus aléatoire au niveau des coefficients *Isa*, et la corrélation n'est pas stricte. Pour certains termes tel que *thérapie*, la nature du locuteur est primordiale. Dans ce cas, il s'agit d'un professeur de musique, qui manie et pratique cette musique en tant que *thérapie*, la métaphore n'est pas vive mais vécue.

Une classification en termes de nœuds de catégorisation est concevable en attribuant à chaque domaine conceptuel un nombre de nœuds. Ce qui est de l'ordre du langage verbal ou interactionnel est à 0,5 nœud (si ce n'est pas la même catégorie) tout ce qui est phénomène abstrait d'interaction non cognitive (symbiose, thérapie) est à 1 nœud d'écart de catégorisation (ENC), ce qui est de l'ordre de l'objet physique dur et volumineux positionné dans l'espace est à 2 (ou plus) nœuds ainsi que ce qui est déplacement dans l'espace :

Tableau de corrélation *Isa*/ENC (Extrait)

<i>loc</i>	<i>terme</i>	<i>Isa</i>	<i>ENC</i>	<i>loc</i>	<i>terme</i>	<i>Isa</i>	<i>ENC</i>
F9	phrasé	N/A	0,5	F3	mots	0,17	0,5
F5	thérapie	-0,01	1	F6	ronde	0,19	2
F5	coïncé	0	2	F9	langage	0,22	0,5
F5	transcender	0,01	1	F9	langage	0,22	0,5
F5	éponge	0,01	2	F3	sur	0,25	0,5
F1	coupant	0,03	2	F9	voix	0,33	0,5

En appliquant ces équivalences, la corrélation *Isa*/ENC est assez bonne. Le haut de tableau devrait représenter les plus grands écarts de nœuds de catégorisation, mais sont en fait des éléments de catégories pas si éloignées en nœuds du concept de musique (phrasé, thérapie). Le concept de nœud est un paramètre valable pour la détermination de la métaphoricité, par

opposition, par exemple à la métonymie. Il est appréciable dans ces structures où le sujet est ou la musique ou le musicien.

Il n'a plus de rôle d'indicateur lorsqu'il s'agit de déterminer la vivacité métaphorique. Celle-ci peut seulement être appréciée par opposition à la non-vivacité, c'est-à-dire à l'évaluation de la fréquence à laquelle de telles associations conceptuelles ont eu lieu précédemment, à quel point ces associations sont culturellement prédictibles. Le dictionnaire et la connaissance de la langue sont les outils naturels de cette évaluation. L'hypothèse ici est que la vivacité métaphorique, notamment à l'oral, dépend du locuteur. Le coefficient *lsa* fournit un outil statistique qui peut être affiné, et ciblé (adaptation du corpus au champs sémantique considéré) mais qui ne sera jamais entièrement satisfaisant, à moins qu'il ne soit calculé à partir de corpus sans cesse mis à jour, et qui comprenne également de la langue orale. Aussi, le dictionnaire ou le coefficient *lsa* fournissent des informations qui sont globales à une langue et une culture. Elles ne tiennent pas compte du fait qu'un locuteur donné puisse très bien effectuer un appariement conceptuel communément pratiqué dans une certaine communauté, mais que lui, dans l'état de ses propres connaissances de la langue et son évaluation de la connaissance de la langue et du monde des allocutaires, va choisir de réaliser comme un hapax, une toute nouvelle métaphore.

Cet emploi à l'oral a la force d'une métaphore vive, et les contours prosodiques qui en sont le patron, la marque. Cela a été vu pour des cas tels que « transcender », « ronde ». La marque de la conception par le locuteur de son choix lexical, si elle est repérable à l'oral, ne peut l'être que par la prosodie (et/ou le langage gestuel). Et là, on touche un phénomène propre à l'oral, à savoir cette possibilité que ce medium a de commenter ses propres choix... Ce phénomène s'apparente à une réappropriation de la vivacité métaphorique.

Il n'est donc pas surprenant que les coefficients LSA d'une part (qui, dans leur état actuel de perfectionnement, tiennent compte des pratiques métaphoriques à l'écrit, donc également à l'oral dans une certaine mesure), et a fortiori les mesures en écart de nœud de catégorisation soient de piètres indicateurs de la vivacité métaphorique de l'oral puisqu'ils ne tiennent pas compte du locuteur, du contexte discursif. On s'en tiendra donc à une observation de la corrélation entre, d'un côté, les indications du dictionnaire et des coefficients *lsa* qui sont des indications de décodage du message, et des données prosodiques qui elles sont plus propres au locuteur, et donc à l'encodage du même message.

Corrélation lsa, paramètres prosodiques caractéristiques pour l'anglais

speaker	word	MS	LSA	<i>E(dF0)</i>	<i>E(C2-C1)</i>	<i>E(Delay/C)</i>	<i>E(dC2)</i>
E11	blinding	VVG	0,19	-56,78	53,18	27,63	-16,13
E5	self	JJ	0,06	-100,00	52,94	-38,33	61,04
E11	driving	JJ	0,04	-70,97	39,81	-16,07	24,62
E5	force	NN	0,02	-62,40	39,69	-36,13	20,40
E12	journeyman	NN	0,02	-53,69	34,20	-6,80	8,48
E10	into	IN	0,11	66,75	31,38	-3,59	17,38
E5	vehicle	NN	0,04	265,57	27,39	12,00	-45,50
E11	rawness	NN	0,06	-18,94	26,00	-2,83	28,13
E2	explore	VV	0,09	-79,98	22,54	-40,32	19,34
E12	journey	NN	0,05	74,46	21,25	-20,05	22,08
E12	gritty	JJ	0,01	37,94	18,21	-15,50	-5,60
E11	room	NN	0,11	-67,47	10,81	0,84	17,62
E11	guiding	JJ	0,06	-100,00	7,87	-23,41	32,03
E4	monster	NN	0,05	41,56	7,56	13,47	-1,61
E9	road	NN	0,05	171,78	-5,43	0,91	3,41
E3	body	NN	0,03	-54,06	-26,58	80,69	-33,75

Tableaux 56 : de corrélation lsa, paramètres prosodiques caractéristiques pour l'anglais (extrait)

Dans ce tableau, les noyaux métaphoriques sont classés selon leur écart au niveau de la durée syllabique qui semble être un discriminant efficace pour les emphases potentielles. Les paramètres plus spécifiques des CMV seront utilisés ensuite. Y sont inclus les termes qui présentent au moins 10% d'augmentation par rapport à la durée moyenne du type de syllabe pour le locuteur. Trois termes supplémentaires ont été rajoutés pour leur pic de fréquence tardif.

Les termes sur fond gris clair sont apparemment de bons focus présentant une certaine emphase ou au niveau du saut de fréquence ou au niveau de la durée. Les quatre noyaux qui semblent présenter à la fois une certaine emphase et un retard de pic sont en gris foncé. Ces termes présentent bien sûr conjointement un retard exceptionnel du pic de fréquence par rapport à celui d'intensité et un rapprochement de ce même pic de fréquence de la frontière droite de la cellule.

Comparaison des structures dans les deux langues

Il est intéressant pour compléter cette étude contrastive partielle de comparer des termes dans le haut du tableau dans les deux langues, dans le milieu du tableau (retard de pic nul), et dans le bas du tableau :

Anglais

speaker	word	MS	LSA	<i>E(C2-</i>			
				<i>E(dF0)</i>	<i>C1)</i>	<i>E(Delay/C)</i>	<i>E(dC2)</i>
E3	body	NN	0,03	-54,06	-26,58	80,69	-33,75
E11	blinding	VVG	0,19	-56,78	53,18	27,63	-16,13
E4	monster	NN	0,05	41,56	7,56	13,47	-1,61
E5	vehicle	NN	0,04	265,57	27,39	12,00	-45,50

Français

speaker	word	MS	LSA	<i>E(C2-</i>			
				<i>E(dF0)</i>	<i>C1)</i>	<i>E(Delay/C)</i>	<i>E(dC2)</i>
F6	ronde	ADJ	0,19	-89,1	47,9	44,1	-24,7
F5	transcender	VER:infi	0,01	18,2	0,9	39,7	-18,2
F7	physiquement	ADV	0,16	130,7	-15,4	32,3	-35,6
F5	messenger	NOM	0,10	30,0	47,9	15,3	-10,4
F5	lié	VER:pper	0,05	-89,3	-48,2	14,2	-8,9
F5	coincé	VER:pper	0	-53,3	-35,2	13,4	0,6

1/ Haut du tableau : métaphores très typées phonologiquement :

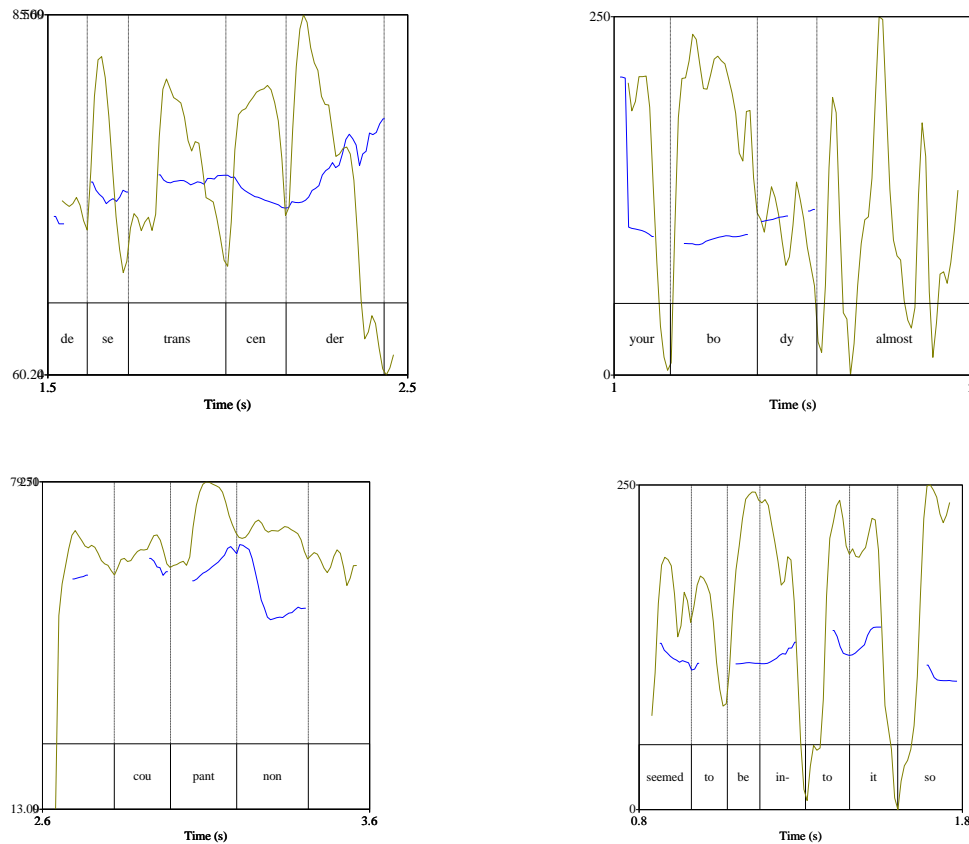


Figure 98. Métaphores typées prosodiquement dans la structure [SN + être + SN]

« body » et «transcender » présentent des contours similaires si ce n'est que la pente du gradient de fréquence est plus forte pour *transcender*. D'autres motifs similaires entre les deux langues, comme *coupant* et *into* correspondent également à des similitudes sémantiques. (*out of your body/transcender* et *coupant/into it*). De même, deux termes qui peuvent paraître équivalents *messenger* et *vehicle*, revêtent les mêmes contours avec les mêmes déviations par rapport à la moyenne. « Je suis le messenger entre guillemets je suis pas là non plus (pause) je suis le messenger entre le compositeur je suis celui qui essaye de faire comprendre ce qui se passe » contextualise « messenger » dans un sens similaire à « vehicle » dans « and the singer is the main I guess vehicle for the band members ».

2/ Pas de retard de pic de fréquence notoire : type focus simple

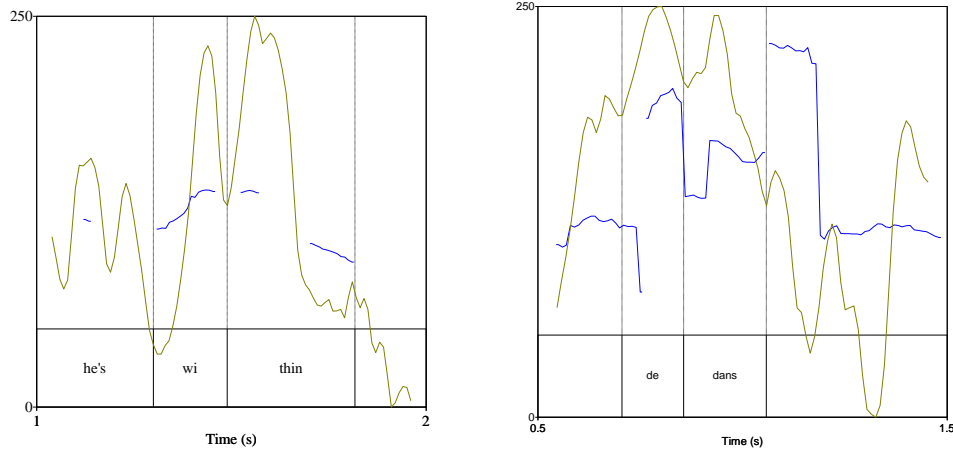


Figure 99 : Exemple de motif prosodique focal
à la fin on était carrément euh *dedans* je me je me lâche un peu plus tu vois au lieu de faire que que les harmonies euh je (274,F7)

he 's he 's *within* known boundaries you know he 's not as er he 's not as off on a tip as as Kelly Joe Felps (290, E11)

Ces exemples ne sont pas si simples à classer ou analyser. En effet en français, l'emphasis peut porter sur la première syllabe, et dans ce cas *dedans* est à reclasser. Il apparaît que ce sont uniquement les cas typiques que l'on peut contraster. Et cela paraît cohérent avec une théorie superpositionnelles des proéminences. Moins la proéminence due à la métaphore vive est forte, plus la proéminence de simple focus constitue le motif dominant.

3/ Retard de pic inférieur à la moyenne pour le focus restreint

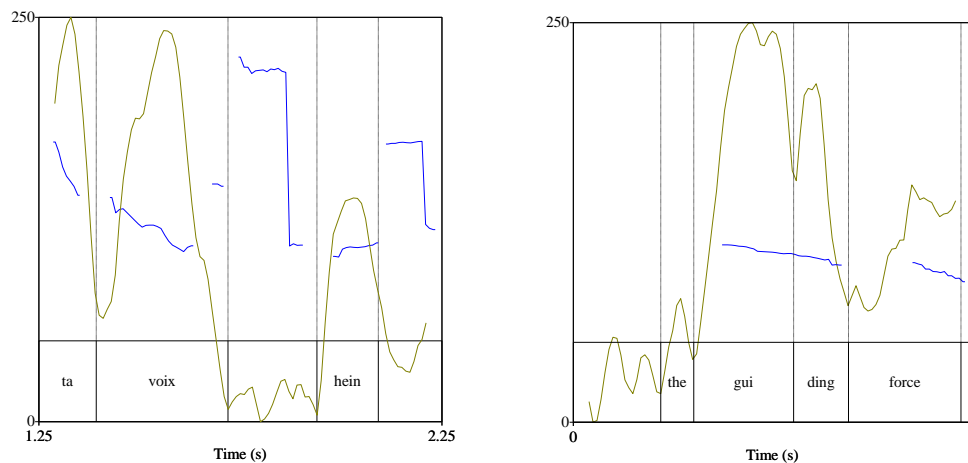


Figure 100 : Métaphore sans aucune emphase

On obtient ici le même motif HL* présentant un gradient négatif sur la totalité de la syllabe (voire du mot), et il y a une totale absence d'emphasis, ce qui correspond à deux termes lexicalisés.

Comparaison du degré de vivacité métaphorique pour un locuteur donné au sein de la structure [SN+ Copule + SN] en anglais

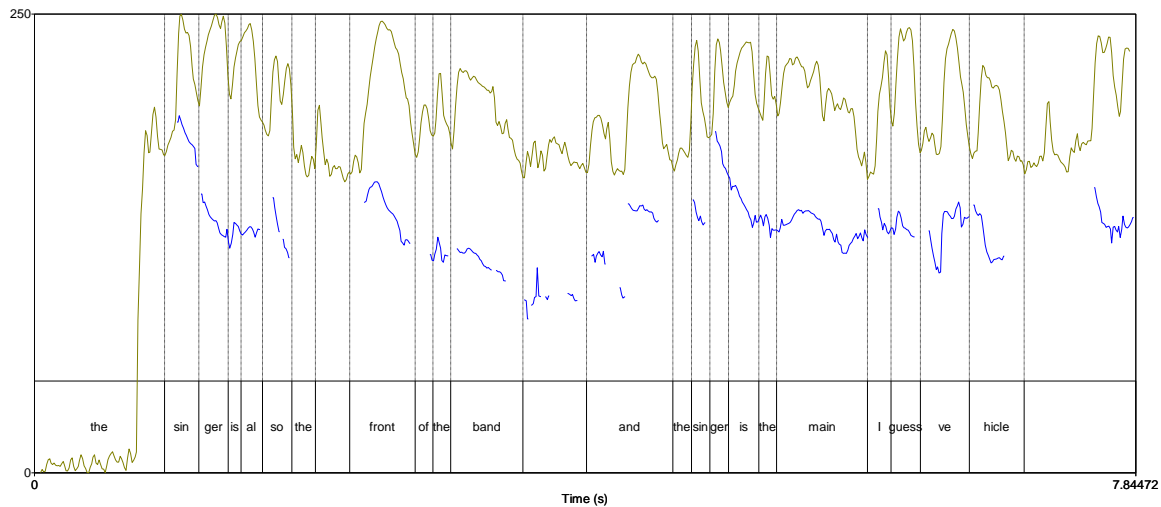


Figure 101: The singer is also the **front of the band and the singer is the main I guess **vehicle** for the band members (179, E5)**

On trouve, pour « front » un pic aux mêmes caractéristiques que celles isolées pour les métaphores les moins vives parmi les structures vues précédemment présentant une certaine emphase qui s'exprime dans l'allongement de la durée. « Vehicle » reprend et développe la métaphore et présente la seule syllabe dans le groupe rythmique ci-dessus pour laquelle, le pic F_0 max advient significativement plus tard que le pic d'intensité. Il s'agit de l'assise d'une métaphore organique : le groupe de musiciens est un véhicule avec à sa tête (front) le chanteur. La catachrèse « in front of » reprend ici toute sa vivacité, vivacité qui est catalysée par « vehicle », même si il n'y a pas innovation à proprement parler. Le locuteur est musicien mais aussi étudiant en musicologie, et a probablement déjà manié ces outils métaphoriques.

Il est intéressant ici de constater que les deux métaphores sont toutes deux précédées de pauses qui semblent exprimer un temps de gestation d'une nouvelle association lexicale à un concept. Le marqueur discursif « I guess » semble confirmer cette recherche lexicale. Il y a donc emphase, mais les métaphores ne sont pas d'une vivacité extraordinaire, ce qui explique le caractère normal de l'emphase.

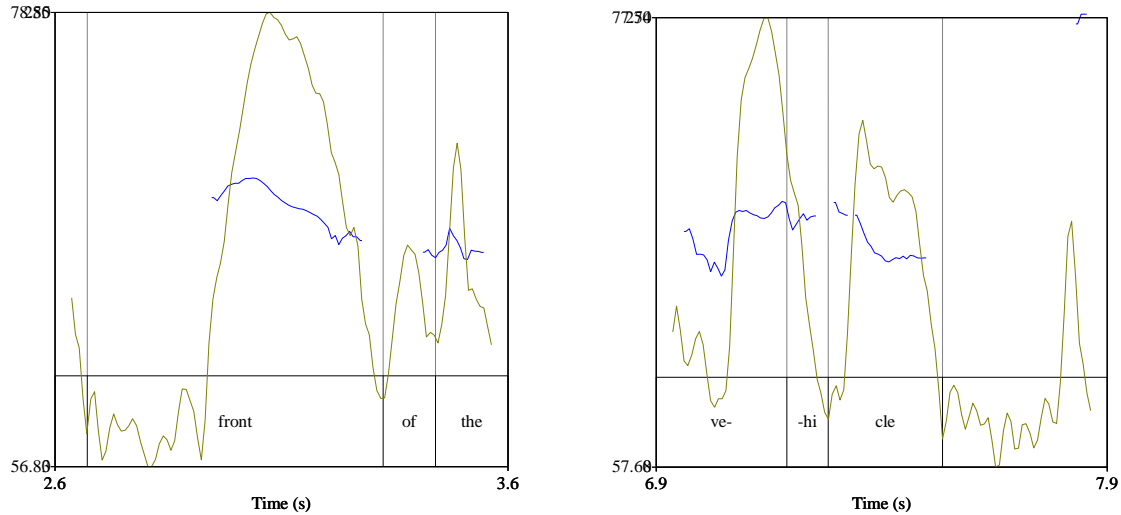


Figure 102 : Comparaison de front et de vehicle

On note que présente la syllabe accentuée de « vehicle » possède la caractéristique de celles des métaphores les plus vives vues jusqu'ici : une courbe de fréquence qui accède à un palier qu'elle conserve jusqu'à la borne droite de la syllabe. La voyelle longue [i:], comportent des paliers sans qu'il y ait aucune chute de fréquence en fin de syllabe.

Le contraste avec les contours prosodiques du mot sans emphase peut s'apprécier à la lueur des contours prosodiques du mot enregistré à l'aide d'un dictionnaire parlant en ligne :

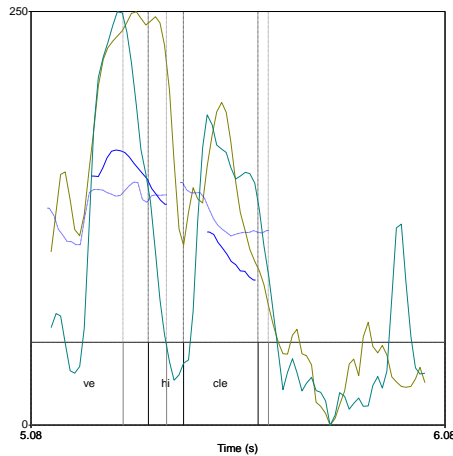


Figure 103 : Vehicle avec (fréquence trait plein, intensité courbe supérieure) et sans emphase (f en pointillé, I courbe à plus grande amplitude)

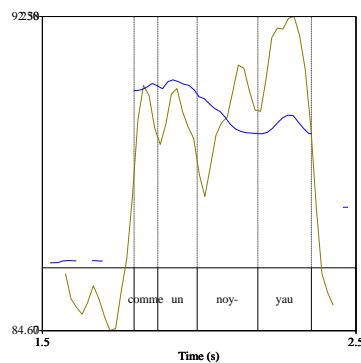
Pour les contours sans emphase, Le pic F_0 max advient à mi-temps de la durée de la syllabe accentuée et correspond au pic d'intensité pour la même syllabe, il n'y a pas de palier qui se prolonge jusque la droite de la syllabe, la deuxième syllabe de « vehicle », non affectée par l'emphase spécifique, présente les mêmes contours dans les deux versions. On remarque le recul à gauche du pic d'intensité dans lors de la réalisation emphatique, et le rapprochement d pic de fréquence vers la droite de la cellule, ce qui a pour effet globale d'écarter les deux pics.

5.4.4 Conclusions sur l'observation contrastive des EMs générés par la structure [SN+ Copule + SN]

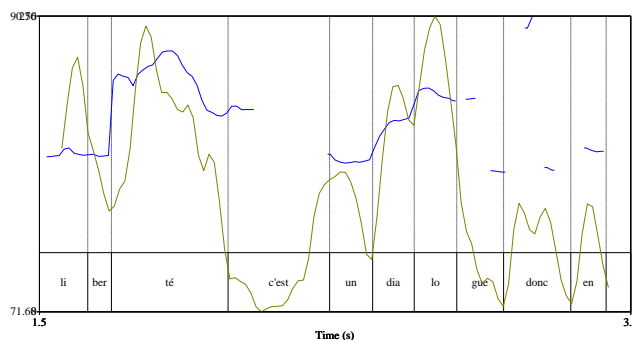
Au delà des caractéristiques prosodiques retenues jusqu'à maintenant comme indication de vivacité métaphorique, il devient évident que les caractéristiques focales simples sont présentes de façon sous-jacentes, et celles-ci sont différentes pour les deux langues et les trois dialectes. Les quelques exemples de cette structure ne sont pas assez nombreux ni variés pour attester d'un réel contraste entre les langues considérées, mais corroborent la typographie phonologique des métaphores vives esquissée jusqu'à présent. Quelques exemples de contours allant de l'intonème du focus simple jusqu'à celui de la métaphore vive illustrent les conclusions qui s'imposent à ce stade :

Quelques exemples pour la structure en français :

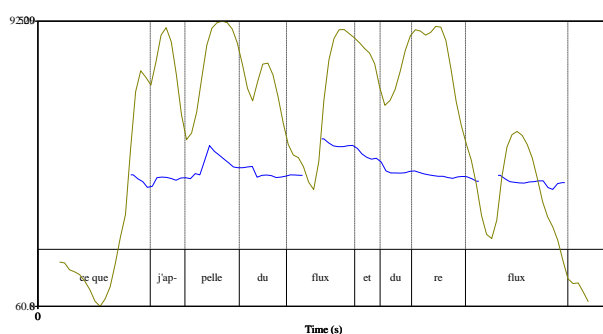
la musique
devient comme
un noyau (283,
F8)



cette liberté
c'est un
dialogue donc
en fait (360,
F9)

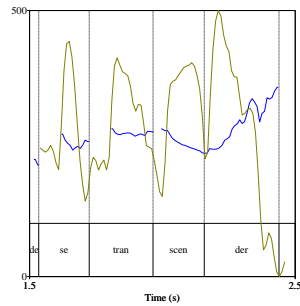


ce que
j'appelais du
flux et du
reflux (219,
F5)



Typographie de focus et non d'emphase observée pour les métaphores vives. Il s'agit d'une comparaison bien maîtrisée. Ici, le contraste entre la dernière syllabe sonore de l'emphase liberté et du focus dialogue est frappant : le pic de fréquence est décalé à droite pour l'emphase. Les deux paliers sont visibles, ici avec un gradient légèrement négatif, et qui s'étirent jusqu'aux frontières droites. Pas d'emphase,

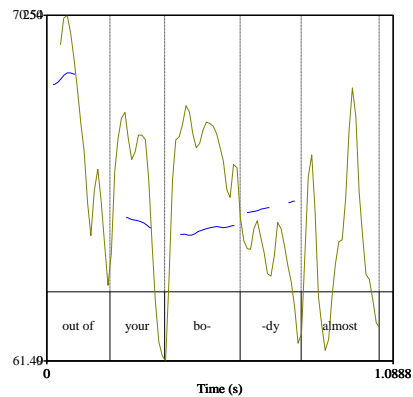
la musique ça
peut être
justement un
révélateur d'
une
personnalité de
transcender de
se transcender



vivacité
métaphorique
nulle,
métaphore
maîtrisée par le
locuteur
On retrouve les
motifs
respectifs de
courbe de
fréquence et
d'intensité
dégagés des
structures
précédentes
comme étant
caractéristiques
de l'emphase
métaphorique
vive.

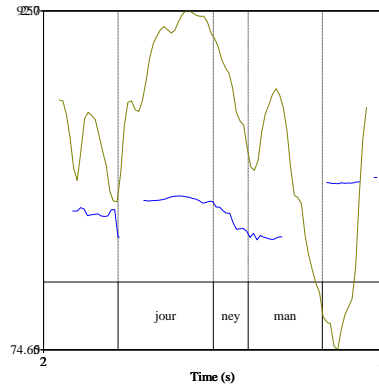
Figure 104 : Différents degrés de vivacité métaphorique

'erm it feels a little
bit like you 're out of
your body almost
where when when I
sing' (112, E3)



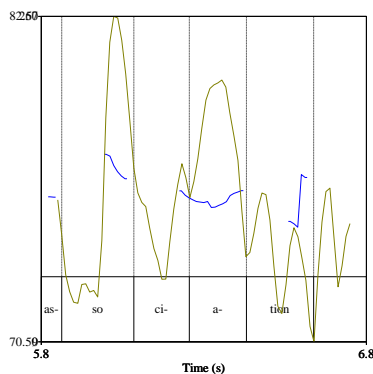
Ici archétype
prosodique des
métaphores vives :
gradient constant, pas
trop abrupt, et qui
s'étire sur les deux
syllabes du terme
métaphorique, et
évolue à l'inverse des
contours pour
l'intensité. On peut
penser, à l'écoute, à
un focus joint à de
l'hésitation sur le
terme.

'as blues's most
celebrated
journeyman' (314,
E12)



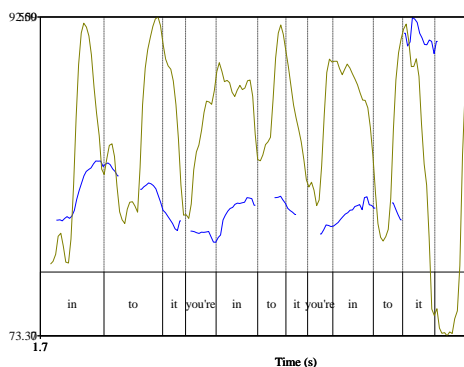
En net contraste avec
l'exemple précédent,
la concomitance des
pics fréquentiel et
intensif, et la forme en
cloche dénote un
focus restreint, la
métaphore est
habituelle comme
l'affirme le locuteur.

'I think music is
kind of an an
associate like an
association kind of
thing' (150, E5)



Là on retrouve le
gradient positif
jusqu'à la frontière
droite de la syllabe
accentuée. La
différence est la
'vallée' du F0min qui
provient du
réajustement par
rapport à la syllabe
précédente.

'into it you're into it
you're into it' (249,
E10)



A trois reprise montée
jusqu'à la frontière
droite avec la brèche
pour le 't' sourd qui
suit et la courte
descente
correspondant au
shwa finale de 'into',
on est en présence de
motifs
caractéristiques.

Figure 105 : Quelques exemples en anglais pour la même structure

La corrélation entre la vivacité métaphorique et les caractéristiques prosodiques établies jusqu'à maintenant dans le cadre de structures informationnelles simples est à confirmer dans le cadre de structures plus complexes. Néanmoins il semble qu'il est à ce stade possible de dresser un récapitulatif des caractéristiques communes aux trois langues (français, anglais britannique et anglais américain) et des légères divergences. Ces divergences sont obligatoires car, si l'on adopte la théorie développée par Xu, il y a au niveau de l'accentuation, linéarité (chaque syllabe est dotée d'une accentuation propre) mais aussi superposition. Xu démontre cette dernière caractéristique en montrant que les impulsions et proéminences se propagent sur les syllabes suivant la syllabe accentuée. L'accent de 'pitch' (correspondant à un effort articulatoire vers une cible de fréquence) se combine donc avec la proéminence de focus, mais aussi l'accent lexical. L'emphase est une forme d'accentuation de 'pitch' puisqu'elle joue sur la hauteur du F0max et la forme de la courbe avant et après F0max.

Seulement cette emphase est combinée avec un accent de focus, qui lui, varie selon la position de la syllabe et du mot. En anglais les syllabes en fin de mot focal ont typiquement un schéma du

type L (contours descendant d'un F0max à gauche) alors qu'elles sont du type HL pour les syllabes non finales. Cela pourrait expliquer la différence entre « body » et « association ».

Il est intéressant de comparer body et association avec leur image prononcée comme simple focus, à l'aide d'enregistrements tirés d'un dictionnaire sonore en ligne :

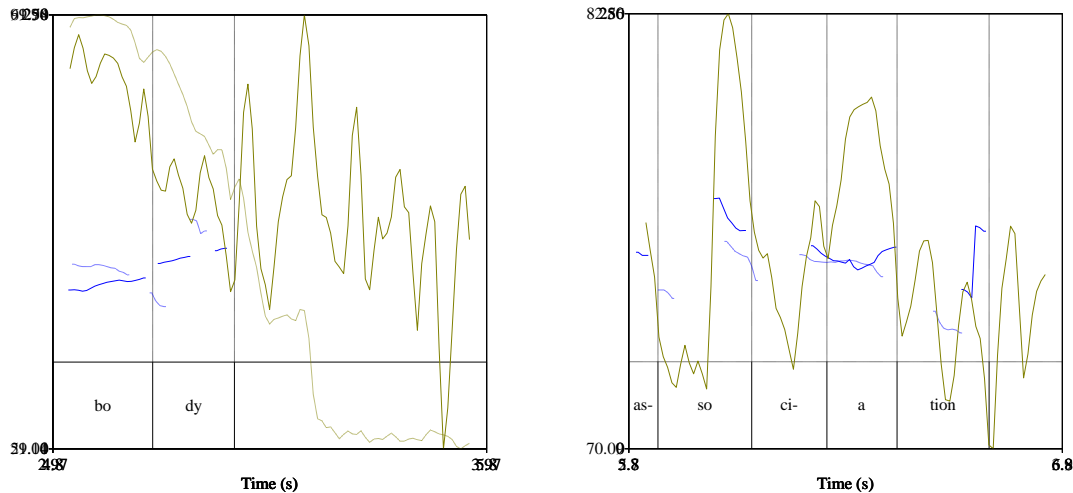


Figure 106 : comparaison simple focus et focus intégré avec emphase métaphorique

Pour les deux syllabes accentuées des deux termes la courbe de fréquence en simple focus (trait bleu pointillé) présente un motif HL, et H dans le cas des contours pour le mot en focus avec emphase. Mais l'effet est le plus observable dans la deuxième moitié de la syllabe accentuée, où on peut carrément obtenir la courbe de fréquence du terme emphatique en intégrant celle du terme non emphatique à une courbe qui serait une droite abrupte qui débiterait environ à la moitié de la syllabe accentuée. La différence s'opère à un niveau infra-syllabique, le more métaphorique, qui se situe dans la deuxième partie de la syllabe accentuée et qui se prolonge au-delà de l'endroit où les contours de simple focus s'arrêtent, et qui continuent avec un léger gradient positif jusqu'à la frontière droite de la syllabe.

En fait ces résultats laisse penser que l'effort articulatoire dû à l'emphase spécifique aux métaphores vives n'intervient que tard dans la durée de la syllabe. Cette hypothèse semble être appuyée par la répercussion, (ou la continuation) de cet effort articulatoire sur la syllabe en aval, comme pour « body », mais également pour « association ». L'effort articulatoire dû à l'emphase peut aussi être vu comme prenant naissance non pas au niveau d'une syllabe mais au début du mot, ce qui expliquerait qu'il va en croissant au fil des syllabes, qu'il n'a que peu d'influence au début, et devient prééminent plus tard dans le mot. Les amorces analogues des deux courbes (focus simple et focus métaphorique) pour les deux termes semblent corroborer cette hypothèse.

Il s'agit de deux différents degrés de vivacité, et il est fort probable que l'impulsion de prééminence produite pour les deux termes n'est pas du même ordre.

L'hypothèse soutenue et qui semble s'être confirmée un peu davantage dans l'observation des EMs produits au sein de cette structure est que, bien que de façon différente, (puisqu'elle est influencée par les caractéristiques prosodiques focales des différents dialectes) en anglais américain, britannique, comme en français, plus il y a un retard du pic de fréquence par rapport au pic d'intensité, plus la métaphore est vive, ou conçue et signalisée comme telle par le locuteur. Ce « retard » semble, selon les positions syllabiques, naître de deux mécanismes, le rapprochement du pic de F0 à droite des contours de la syllabe accentuée (voire même au delà) et l'apparition précoce du pic d'intensité. Ces deux mécanismes pourraient provenir de l'allongement de la durée syllabique, mais pas uniquement puisque que le phénomène est observable au niveau de syllabes d'une durée inférieure à la moyenne. Il semble aussi que ce sont à des F0 moyennement hautes

que se réalisent les contours des métaphores vives. Le problème de la différenciation des niveaux de frontière pourrait aussi être pris en compte, mais, dans le cadre de cette étude, il n'apparaît pas être essentiel pour deux raisons.

Premièrement, l'allongement de la durée syllabique constaté, la pause qui s'ensuit, sont des indices qui tendraient à établir que, dans ces structures présentatives et [SN + copule + SN], on a affaire à des tons de frontière de même niveau, à savoir, un ton de frontière de groupe rythmique intermédiaire, CT dans la classification de Rossi (frontière continuative d'unité enchâssée), ou P3 dans la classification des patterns prosodiques de Vaissière, à savoir un motif à intonation montante, donc une fin d'unité rythmique bien marquée, mais pas conclusive.

Ensuite, ces différences de niveau de tons de frontière affectent surtout la position du pic de fréquence dans les contours syllabiques et la durée sans prendre en ligne de compte le positionnement respectif des pics de fréquence et d'intensité. Il reste à vérifier dans quelle mesure la hiérarchie de l'unité prosodique considérée influence ce retard de pic constaté, et cette vérification se fait de façon plus aisée dans l'étude des occurrences des EMs au sein de structures assertives, ce qui est l'objet du chapitre suivant.

Il faut d'ores et déjà émettre des réserves quand à la possibilité de se servir de ces données prosodiques pour dépister les métaphores vives. Il apparaît en effet que notamment pour les syllabes initiales à voyelles courtes des morphèmes grammaticaux en anglais (*into*, *in*) les contours s'apparentent à ceux du mot prononcé en simple focus, et cela pour deux raisons. Tout d'abord, ces termes ne sont pratiquement jamais réalisés à l'aide d'un accent de pitch de focus. C'est donc que les réaliser avec un accent de pitch revient en quelque sorte à les mettre en emphase, et cela suffit. L'autre raison est que le focus sur ces voyelles courtes initiales présente lui-même un retard de pic de fréquence par rapport à celui d'intensité car la cible tonale n'a pas le temps de se réaliser dans le court temps imparti à cette syllabe extrêmement courte, ce qui n'est pas le cas de syllabes à voyelles longues.

Les critères de sélection et d'évaluation des métaphores vives ne peuvent donc pas être seulement prosodiques. Chaque intonème est « polysémique » et un contour donné peut être utilisé pour plusieurs attitudes (Piot 2002 :150). De la même façon, la variation de l'intonation d'un locuteur à un autre au sein d'une communauté, nécessitera que l'on apprécie les déviations des paramètres par rapport au patron accentuel focal d'un locuteur donné, même si les tendances (allongement de la durée, retard de pic) sont les mêmes pour tous puisqu'elles doivent être comprises dans les situations de communication par tous comme exprimant telle attitude (dans notre cas le signal de l'emploi d'un mot dans un sens nouveau).

Ces indications prosodiques qui semblent néanmoins précieuses dans l'appréciation de la vivacité seront à évaluer conjointement aux données lexicales, morphologiques et syntaxiques.

5.5 Les structures assertives du type [SN + Prédicat]

Introduction

La présence d'un prédicat avec un verbe autre que la copule être/to be dans les EMs justifie que l'on s'intéresse séparément aux structures assertives qui abritent ces prédicats, car dans cette configuration, les noyaux métaphoriques peuvent se trouver à toutes les positions de l'énoncé, et notamment au niveau du verbe. Dans les présentatives, ou les clivés, la place du noyau métaphorique était pratiquement réglée, car il s'agissait de stratégies de focalisation. Pour les assertives il en est tout autrement et on peut émettre l'hypothèse préalable que l'information de la

prosodie pour signaler les emphases étant moins redondante que dans les autres structures, sera plus claire.

On peut de la même façon anticiper l'hypothèse contraire, à savoir que l'hésitation et la pause qui sont les deux marqueurs les plus fidèles des métaphores vives à l'oral spontané sont moins fréquentes dans des structures assertives [SN + Prédicat], et donc que les caractéristiques prosodiques sont moins typiques et prononcées dans cette dernière structure. Les résultats obtenus par le logiciel Praat permettent de répondre à ces questions en ce qui concerne le corpus étudié.

Les métaphores dans les assertives ne sont pas forcément beaucoup plus fugitive prosodiquement lorsqu'elles ne sont pas à la frontière droite d'une unité rythmique (et donc non marquée prosodiquement en français), car dans le cas de métaphore vive à l'oral, il y a souvent une unité rythmique due à la métaphorisation elle-même qui ne correspond pas à la syntaxe, qui advient après une pause, et qui fait partie intégrante, semble-t-il, de la réalisation prosodique des EMs. Beaucoup de ces métaphores se retrouvent en fin d'unités rythmiques pour les raisons exposées ci-dessus, à savoir la règle de focalisation à droite : « les choses elles ont **lâchées** quoi on va dire ça a **lâché** » (247, F5).

Mais au-delà de cette règle, leur influence sur la syntaxe se comprend mieux dans une perspective interactionnelle (Mondada 1995 :1) de la langue orale où le locuteur est sans cesse amené par empathie à modifier ce qui semble être la genèse idéalisée du discours oral. Les pauses et compléments d'information surgissant avec la métaphore vive étant des « aides » à la compréhension fournies par empathie avec l'allocutaire A.

La durée s'allonge par rapport à un élément inséré dans la syntaxe qui ne serait pas en fin d'unité rythmique. Lorsque ces noyaux métaphoriques ne sont pas suivis d'une pause, l'effet de rabaissement des pics des syllabes suivantes est encore plus fort que pour les focus « normaux », et la pause advient souvent peu après :

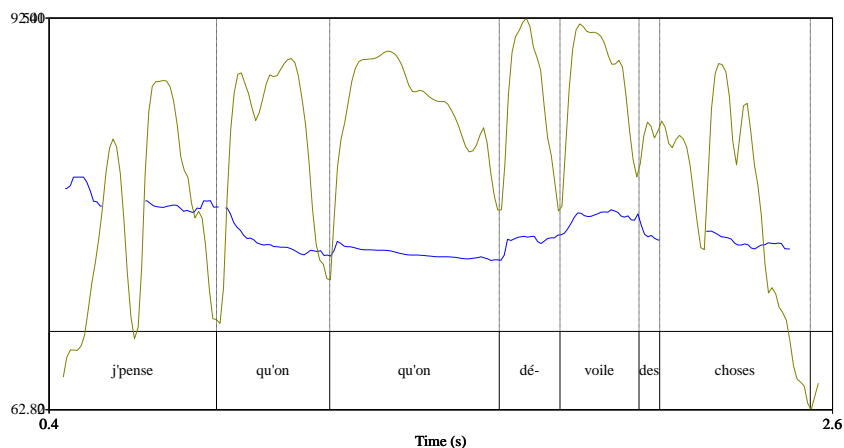


Figure 107 : environnement prosodique des têtes de métaphore insérées dans le prédicat : « Je pense qu'on dévoile des choses » (235, F5).

Il y a une longue pause après « choses », qui n'a pas d'accent de focus alors qu'il représente une information nouvelle. Le terme « dévoile » prend l'accent rythmique, ce qui n'est pas prédictible par la structure informationnelle mais plutôt par sa nature sémantique. Il y a donc une information supplémentaire dans cette non-prédictibilité par rapport à la structure SVO simple « on **dévoile** des choses » qui serait accentuée rythmiquement sur *choses*. Du reste, les structures en [c'est/it's] ne sont pas les seules à positionner les têtes de métaphores en fin d'unité rythmique : On peut noter les assertives à verbe intransitif, « et à l'intérieur du cadre on peut **bouger** » et les inversions de l'ordre traditionnel SVO par dislocation (subject/Verb/Object complement) : « on on prend cette énergie et on la freine on l'accélère » (224, F5).

La différence réside plus dans la concentration de la métaphore dans les structures où elles se situent à droite de la copule, alors que dans les assertives SVO elles se dispersent plus au niveau de plusieurs constituants syntaxiques.

L'idée c'est de donner un *cadre* plus *large* et à l'*intérieur* du cadre on peut *bouger* (199, F5)

Ici les termes *cadre*, *large*, *intérieur* et *bouger* sont tous métaphoriques. L'accent emphatique est ici multiplié ou dilué, ce qui a pour effet de le rendre moins remarquables. On aurait pu avoir de la même façon :

Il y a un cadre et à l'intérieur du cadre on peut bouger
on peut *bouger* tout en respectant évidemment le *cadre*' (201, F5)

Dans cette reformulation de l'énoncé (4) par le même locuteur, *bouger* est aussi métaphorique que *cadre* si l'on ne considère que la violation sémantique, mais ne serait pas marqué prosodiquement comme « cadre », pour les raisons vues plus haut, notamment la résistance du français à placer le *focus* sur les éléments situés à gauche du prédicat. Les structures vues précédemment étaient organisées autour de la copule ou de l'auxiliaire *avoir*, et ancraient un focus métaphorique dans une situation discursive en mettant en scène le bi-pôle teneur—véhicule.

Cet ancrage dans la situation énonciative est aussi visible en anglais dans l'utilisation fréquente du présent progressif qui ne correspond non pas à un ancrage dans un repère spatio-temporel mais un repère discursif, et c'est peut-être là une passerelle entre les structures à copule et celles à verbes lexicaux, le présent progressif anglais n'est-il pas formé à l'aide de la copule *to be* ? « they swing you know they're just **going around** like everyone's having a good time » (241, E9). Dans une métaphore insérée dans une structure assertive classique, le rapport de similarité est implicite :

the musicians do take you on a journey (E12, 307)

L'allocutaire est amené, au regard de la topique, à déduire que « to take someone on a *journey* » se réfère non pas à un déplacement dans le temps mais un voyage mental, spirituel.

La prosodie peut signaler cette nécessité de décodage élaboré, qui ne serait pas nécessaire dans une phrase où la mise en relation du teneur et du véhicule serait effectuée par la copule (glose possible) :

playing music to people is taking them on a journey

Trois catégories se dessinent naturellement. Elles sont liées au thème global des interviews, la musique, et à la nature même de la métaphore qui rapproche des concepts apparemment éloignés (animé—inanimé). Le sujet du verbe lexical peut donc être l'anaphorique global *ce/it*, un inanimé, ou un animé qui généralement, dans le cadre des interviews, est le musicien (joueur ou amateur). Ces trois sous-catégories sont rapidement passées en revue avant d'analyser l'influence de la position de la tête de métaphore dans la structure assertive à verbe lexical.

1/ [It /ça (that ou autre anaphorique global) + Prédicat]

2/ [Sujet inanimé + Prédicat]

3/ [sujet animé + Prédicat]

5.5.1 Classification des structures assertives selon le type d'événement

Les tableaux présentant des extraits d'EMs au sein des différentes sous-catégories de structures assertives font apparaître la validité du classement selon les trois types d'événement établis par Cappelle et Declerck (Cappelle et Declerck 2004). Ces trois types d'événements sont les événements d'expression de mouvements où il y a effectivement un déplacement (fini ou pas) dans le référent réel, les événements où il n'y a pas de déplacements dans un référent réel mais le processus est conceptualisé comme tel :

*I got **into** it I listened a little bit (173, E5)*

Et la troisième catégorie est constituée d'événements statifs qui ne font intervenir ni déplacement dans « le monde réel » (ce terme n'est bien sûr pas satisfaisant) ni de conceptualisation comme tel. Cette classification est particulièrement utile dans le domaine conceptuel étudié dans le sens où elle permet de contraster la distribution des différents types d'événement pour les trois dialectes. La musique est majoritairement décrite de façon métaphorique innovante lorsqu'elle est décrite comme un phénomène dynamique. Les métaphores qui expriment un état (*you know some drummers sound like they're **talking** some drummers*) paraissent aux vues des données LSA et prosodiques moins vives. La classification en SN sujet inanimé et animé a permis de séparer les métaphores selon le point de vue du conceptualisateur : l'objet musical lui-même vu d'un point de vue extérieur ou l'acte musical vu du point de vue de son ressenti en « temps réel ». Pour reprendre les termes de Cappelle et Declerck, qui basent leur théorie sur les concepts de topos et de véhicule (faisant eux-mêmes écho au teneur et au véhicule métaphorique) la musique et le musicien peuvent être conçus comme véhicule ou comme topos. De même le phénomène musical est vu comme une trajectoire (finie ou infinie) sur laquelle se déplace ou le musicien, ou la musique, où les deux qui ne font plus qu'un (« you're into it », « osmose », « symbiose », « t'es pris dedans »). Ces notions seront développées dans le chapitre suivant, mais sont utilisées dans la classification des énoncés assertifs de façon à montrer la cohérence inter-langue.

La distinction entre mouvement dans « le monde réel » et « conceptuelle » est rendue délicate par la nature même des énoncés traités ici. Car la réalité du déplacement (du point de vue du conceptualisateur) dépend de la vivacité de la métaphore. Lorsqu'un locuteur affirme en s'exprimant sur son ressenti d'une session de jazz : « sometimes it **takes over** you » (176, E5), si la métaphore est vive, il le ressent effectivement comme un déplacement, et de son point de vue, la musique le « dépasse » aussi réellement que toute autre objet ne le ferait. L'assimilation temps-espace devient motivée, et é-motivée, dans le sens où elle naît des émotions du musicien (cf chapitre 5).

5.5.2 / [It /ça ('that' ou autre anaphorique global) + Prédicat]

Résultats en anglais

N°	Loc	Tête métaphore	de	Morph	LSA	Enoncé	Type de construal (représentation conceptuelle)
123	E4	flows		JJ	0,11	like water man it just flows you know what mean it 's strong like water and I do n't know it speaks it speaks I don't know how it speaks it speaks to the unconscious it speaks to er it certainly moves moves something	Langage/nourriture Lang/nour
47	E1	speaks		VVZ	0,04	in people	
309	E12	refresh		VV	-0,05	but it can refresh me for	lang/nour

					a length of time inside so and er I I the physicality of it I lang/nour
308	E12	refreshed	VVD	-0,05	can I can feel refreshed it might get in front of mouv (=mouvement)
92	E2	in front of	IN	0,08	me make you feel different mouv inside but music you can enjoy it but it does make you feel different inside
305	E12	inside	JJ	0,08	and it will come out like mouv a glued thing it 's a little more of an organised thing maybe
155	E5	glued	VVD	0,03	it 's like you know mouv everything everything is flowing but it 's real light
131	E4	flowing	VVG	0,04	feeling that it 's mouv bubbling underneath sometimes it takes over mouv
303	E12	bubbling	VVG	0,05	you
176	E5	takes over	VVZ	0,1	it loosens up a little bit mouv
237	E9	loosens	VVZ	0,1	but I think it 's I think it mouv 's there to to contain that
46	E1	contain	VV	0,03	

Tableau 57 : Structure [it + prédicats] (extrait)

Résultats en français

189	F5	imprégné	VER:pper	0,27	ça (...) s' est imprégné dans état la dans la dans la tête
262	F5	traduire	VER:infi	0,18	ça ça veut traduire ça enfin Lang/nour je dis pas
164	F5	traduit	VER:pres	0,18	ça a traduit dans la Lang/nour musique
172	F5	mot	NOM	0,17	ça peut aider à (...)ou mouv mettre un mot euh oui sur euh sur un sur une phrase musicale comme ça
48	F2	pousser	VER:infi	0,13	ça pourrait ça me pourrait mouv me pousser
57	F3	monter	VER:infi	0,19	ça ça faisait bien monter mouv les gens euh
94	F3	lancer	VER:infi	0,12	qui tue un peu et puis hop mouv ça peut ça peut lancer alors que pour un instrumental euh
159	F5	lâché	VER:pper	0,09	ça s' est lâché parce que là mouv j' ai dit bon
13	F1	part	VER:pres	0,15	tout le mouvement ça part mouv euh dans des trucs
78	F3	monter	VER:pres	0,19	tu tu te dis euh ça monte ça mouv monte ça monte

113	F3	sort	VER:pres	0,18	ça sort euh ça sort des poumons quoi directement et euh	mouv
134	F4	emballe	VER:pres	0,04	ça ça m' emballe ça me prend ça me ou ça emmène trop dans le truc là vers quelque chose d'un peu euh ouais je sais pas	mouv
4	F1	emmène	VER:subp	0,04	tu sens un entrecroisement de de rythmes sur les éléments différents qui qui font des notes différentes ben ça donne une respiration qui est qui est	mouv
318	F9	respiration	NOM	0,12		

Tableau 58 : Structure [ça/ce + prédicat] (extrait)

5.5.3 Commentaires suscités par l'observation des structures utilisant l'anaphorique it/c' et un verbe lexical

Plusieurs sous catégories conceptuelles³² se détachent, cela pour les deux langues :

1) La tête métaphorique se situe au niveau du verbe lexical.

a) [LA MUSIQUE EST (OU PROVOQUE) UN MOUVEMENT]

- Idée d'action non physique sur l'écouter (« ça s'est imprégné », « it certainly moves something »)
- Action physique sur l'écouter (« it comes out », « ça sort des poumons » « ça s'est lâché », « ça me pourrait me pousse », « ça emmène trop »)
- Idée de mouvement hors du corps ou par rapport à un référent corporel, de liquidité, de fluidité (« it's bubbling underneath », « everything is flowing but it 's real light », « sometimes it takes over you », « ça s'est lâché, ça sort, ça monte, ça part »)

b) [LA MUSIQUE EST UN LANGAGE VERBAL]

- « ça a traduit », « ça ça veut traduire », « ça enfin je dis pas », « it speaks to the unconscious it speaks »

2) La tête de métaphore se situe dans le restant du prédicat (compléments)

- **positionnement** (« ça emmène trop **dans** le truc là vers quelque chose », « ça part euh **dans** des trucs », « it might get **in front** of me »)

Dans la majeure partie de ces cas l'opération se situe à la limite de la métaphore et d'une description catachrétique classique, compatible avec la description de tout type de langage. (*ça*

³² Ces catégories seront mentionnées en utilisant des petites ajuscles par cohérence avec les coutumes de cette plateforme de recherche.

sort, ça monte, ça part, ça emmène, ça s'est lâché, ça m'emballe, ça me prend, it, moves, it flows, it's flowing, it speaks, it loosens up, it takes over you, it flows, it might get in front of you).

Cependant, il a été établi que certaines métaphores lexicalisées dans certaines situations énonciatives peuvent être ravivées par un locuteur donné à un moment donné, et cela participe également de cette langue qui se crée en « temps réel ». C'est le contexte énonciatif qui semble établir la vivacité de la métaphore plus que son degré de lexicalisation hors contexte. L'emphase spécifique, comme il a été vu jusqu'ici, semble être l'ultime marqueur des métaphores vives.

L'étude des contours prosodiques peut donc fournir l'information qui permet de trancher entre simple catachrèse et métaphore vive, et notamment dans ce cadre informationnel précis. On peut de même comparer la vivacité des métaphores selon la conceptualisation mise en jeu dans le processus de métaphorisation. Il est intéressant pour la suite de l'étude d'évaluer la vivacité respective des métaphores par le biais desquelles la musique est conceptualisée en langue verbale, et comme un mouvement, à ce stade de l'analyse, même si cette approche conceptuelle est développée dans le chapitre suivant car cela va permettre d'apprécier la corrélation entre niveau informationnel et niveau conceptuel (sémantique profond), tous les niveaux étant liés.

Contraste français-anglais

Pour les deux langues l'objet musical repris par *ça/it* est ou « actif » ou « passif » par rapport au corps humain. Généralement cet entité est conçue ou comme émanant du corps (« it comes out as a glued thing »), cela peut être une émanation physique ou un message verbal : dans la plupart des cas il s'agit de la description de l'acte musical. Ou bien il est conçu comme entrant en collision avec celui-ci, voire le pénétrant. Cet objet peut ensuite être confondu avec le corps et se fondre avec ce dernier [naissance d'un espace (musique + corps)].

La mobilité de cet objet et son amalgame avec le corps humain font que le corps est lui-même perçu comme mobile (« musicians do take you on a *journey* », 307, E12/ « ça pourrait me *pousser* » 48, F2 / « ça *emmène* trop », 4, F1) mais de la même façon, il peut s'en détacher, se retrouver devant, derrière, au dessus, d'une trajectoire que suivent la musique et les êtres qui y participent. Cette structure informationnelle est le siège de ces métaphores dans les deux langues—il y a cohérence totale, les différences auront lieu au niveau de la morphosyntaxe.

5.5.4 [Sujet inanimé + Prédicat]

Résultats en anglais

154	E5	into	IN	0,11	that move the improvisation moving <i>into</i> the next	mouv
156	E5	move	VV	0,05	feel that feel that <i>move</i> the improvisation <i>moving into</i> the next section you know it's coming	mouv
43	E1	contain	VV	0,03	er I think the structure has to be there to <i>contain</i> if you like the the pain	mouv
44	E1	break	VV	0,12	almost tries to <i>break down</i> the structure	mouv
325	E12	chew	VV	0,01	whereas the British Blues tends to <i>chew</i> it up and spit it out	lang/nour
180	E5	moves	VVZ	0,05	when the music <i>moves forward</i>	mouv

Tableau 59 : [Sujet inanimé + Prédicat] Anglais

Résultats en français

237	F5	ressortent	VER:pres	0,03	des choses aussi pour moi qui ressortent euh par rapport à la musique	mouv
170	F5	sortent	VER:pres	0,18	il fallait que les choses sortent il fallait que les choses se ouais partent	mouv
187	F5	avancer	VER:infi	0,06	l' harmonie elle va avancer en fait il faut le penser comme ça	mouv
196	F5	mouvement	NOM	0,14	mais euh et qui donne du mouvement en fait de dans le	mouv
278	F7	ouverture	NOM	0,28	comme une espèce de d' ouverture supplémentaire physiquement qui me donnait le petit peu d' air	mouv
301	F8	espace	NOM	0,21	puisque puisque puisque puisque l' espace est en train de danser l' espace est en train de danser parce que on on l' occup	mouv
310	F8	intérieur	NOM	0,07	une main a toujours les deux mains euh dans son intérieur ton émotion ton expression	mouv Lang/nour
341	F9	décodée	VER:pper	0,07	peux être décodée que si il y a un langage commun entre musiciens mais aussi entre euh le public et les musiciens	

Tableau 60 : [Sujet inanimé + Prédicat] en français (Extrait)

Dans ces extraits apparaissent les prototypes de tous les cas de figure rencontrés pour les structures [SN inanimé +Prédicat] :

- le sujet inanimé SN est un équivalent de *ça (les choses)* et est anaphore de la musique
- le SN entretient un rapport d'hyperonymie ou de méronymie avec le concept de musique (*harmonie, ouverture, espace, improvisation, blues, music*)
- le SN est une partie du corps ou un attribut humain et se situe à la charnière entre SN inanimé et animé (*expression, main*)

5.5.5 [Sujet animé + Prédicat]**Résultats en anglais**

N°	locuteur	Tête métaphore	de	morph	lsa	énoncé	Type processus	de
125	E4	rock		NN	0,1	some drummers play like real rock hard	état	
124	E4	elements		NNS	0,01	you can definitely like think of like elements you know what I mean	état	
127	E4	earthy, windy	fluent,	JJ	0,06	real real earthy some drummers play real fluent you know and real like and real like you know more like water some drummers play like real windy	état/mouv	
139	E4	talking		VVG	0,18	you know some drummers sound like they 're talking	lang/nour	
172	E5	on		IN	0,17	some drummers don't know how I played on it literally	mouv	
173	E5	into		IN	0,11	I got into it I listened a little bit	mouv	
223	E7	Along		IN	0,13	'll record himself and play along with it	mouv	
247	E10	out		IN	0,15	and you make them come out of your voice	mouv	
258	E10	in		IN	0,17	but you take everything that 's in you and you put it out	mouv	
307	E12	on		IN	0,17	and people will respond to it the musicians do take you on a journey	mouv	
73	E2	on		IN	0,17	you always fall back on your tracks I mean you always fall back on your tracks I mean sorry that's on the on the on the structure of whatever the tune is but loosely	mouv	
207	E7	dynamical		JJ	0,02	that we do play with dynamical levels	mouv	
161	E5	force		NN	0,02	you feel like something else is sort of playing the music through you or something some other kind of force you know	mouv	
300	E12	journey		NN	0,05	the musicians do take you on a journey into into and er it it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it	mouv	
265	E10	down		RP	0,11	he he he he really got down on that guitar	mouv	
210	E7	flow		VV	0,03	we kind of kind of make things ebb and flow a lot you know	mouv	
342	E12	connected		VVD	0,02	and we we connected with these few people who were dancing around the bar at the back	mouv	
21	E1	riding		VVG	0,03	he was riding I was riding my lead ah ah ah ah a	mouv	

Tableau 61 [sujet animé + Prédicat] anglais (extrait)

Résultats en français

155	F5	imbriquée	ADJ	0,04	il a été capable de le faire ça et euh de manière imbriquée faire découvrir les lignes et l'harmonie et l'harmonie sous-jacente comme si j'étais un peu euh comment dire celui qui éclaire le truc je trouve pas autre chose elle s' auto-mutile en ce moment dans son interprétation c' est à dire qu' elle lâche pas suffisamment elle se fait peur	état
190	F5	éclaire	VER:pres	0,04	je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses intérieurs	état
230	F5	auto-mutile	VERB:Subp	-0,02	éduquer la brute à la souplesse à l' intelligence c' est à dire le côté moteur tu sens un entrecroisement de de rythmes sur les éléments différents qui font des notes différentes	Etat + mouv
233	F5	dévoile	VER:subp	0,04	il faut que je fasse ma ma ma synthèse ma ma sauce	état
315	F8	brute	ADJ	0,05	transporter puis par ce côté extatique euh espèce de communion aussi avec les gens	état
317	F9	entrecroisement	NOM	0,02	J'ai jamais pris de drogue	état
177	F5	sauce	NOM	0,03	je sais pas la syntaxe de ma phrase euh pour qu' on se comprenne	lang/nour
249	F5	communion	NOM+E152	0,24	c'est c'est c'est ça qui est assez incroyable c' est que chacun se nourrit de l' autre et euh se soutient aussi hein parce que je trouve que le génie de de Dutilleux c'est d'avoir utilisé le système mais sans dans cette oeuvre là j'entends parce qu'il a utilisé autre chose ailleurs mais sans	lang/nour
257	F5	drogue	NOM	0,04		lang/nour
340	F9	phrase	VER:subp	N/A		lang/nour
370	F9	nourrit	VER:pres	0,09		lang/nour
158	F5	embourber	VER:infi	-0,03		mouv

s'embourber

165	F5	freins	NOM	0,1	par exemple je je j'ai pas lâché les freins par exemple	mouv
178	F5	mettre	VER:infi	0,17	de mettre de une partie de moi-même dans le dans le morceau dans l' expression	mouv
201	F5	bouger	VER:infi	0,15	on peut bouger tout en respectant évidemment le cadre	mouv
211	F5	aller	VER:infi	0,19	parce que je leur demande d' aller au fond d' eux-même pour euh pour trouver un une interprétation	mouv
215	F5	puisé	VER:pper	0,23	qu' elle a puisé vraiment en elle pour euh euh pour trouver ça	mouv
223	F5	freine	VER:pres	0,02	et on on reprend cette énergie on la freine on l' accélère	mouv
227	F5	lâche	VER:pres	0,12	et en fait elle lâche pas elle lâche pas les freins et elle s' auto euh elle s' auto	mouv
273	F7	lâche	VER:pres	0,07	à la fin on était carrément euh dedans je me je me lâche un peu plus tu vois au lieu de faire que que les harmonies euh je	mouv
280	F7	portée	VER:pper	0,14	de me sentir vraiment dans un espèce d' état de grâce portée euh et même physiquement capable	mouv
299	F8	atterrissage	NOM	0,04	je peux gérer mon atterrissage c'est le côté instinctif	mouv
305	F8	athlétisme	NOM	0,07	c' est comme des athlètes à ce moment là c' est là le musicien fait l' athlétisme des doigts	mouv
307	F8	mètres	NOM	0,04	voilà c' est ça c' est comme le gars qui qui fait les cent mètres et le gars qui fait les mille mètres mais les gars chacun	mouv
311	F8	rattraper	VER:infi	0,05	on va se rattraper euh euh on va se rejoindre quelque part dans une autre direction voilà donc euh on a eu la chance	mouv

313	F8	direction	NOM	0,19	on va se rejoindre quelque part dans une autre direction des contraintes qui sont ceux celles d' un morceau donné que tu trouves justement à t' exprimer euh là-dedans et and make it happen	mouv
328	F9	là-dedans	ADV	0,2	qui eux en foutaient dans tous les coins	mouv
352	F9	foutaient	VER:impf	0,07	t' es comme euh capt euh capturé par euh par cette euh	mouv
369	F9	capturé	VER:pper	0,06		

Tableau 62 [sujet animé + Prédicat] français (extrait)

Les têtes de métaphores se situent dans la majeure partie des cas dans le prédicat et non dans le sujet en harmonie avec la convention de la proéminence à droite. Cela est aussi en accord avec l'ordre traditionnel [*topique* → *commentaire*], on trouve deux cas de figures qu'il est intéressant de contraster prosodiquement, car ils représentent deux degrés différents de focalisation, et surtout potentiellement deux niveaux de frontières prosodiques.

Dans un premier cas de figure, la tête de métaphore se situe au niveau du verbe. La rang du ton de frontière est différent selon que le verbe est ou non en fin de groupe rythmique, et cela peut affecter les contours.

Le deuxième cas de figure est celui où la tête de métaphore se situe au niveau des compléments, ou d'un SP, là encore, on peut distinguer deux cas de figure : la tête de métaphore peut se situer au niveau de la préposition d'un SP (« I played **on** it literally »), ou elle peut se situer à droite du groupe rythmique, et ainsi être affectée par un ton de frontière se situant assez haut dans la hiérarchie (cela est plus important en français qu'en anglais où le ton de frontière se situe au niveau du focus). Pour l'observation des caractéristiques de cette structure, il semble intéressant de vérifier s'il y a une corrélation entre la place des têtes de métaphore et les paramètres prosodiques.

5.5.6 Degré de vivacité métaphorique et typographie prosodique

Observation des courbe de fréquence et d'intensité et essai de classification

Les structures assertives étant moins figées, et l'influence de la situation syntaxique plus importante, il peut y avoir davantage de différences entre le français qui focalise de façon prédominante à droite, et l'anglais britannique et américain, où la focalisation peut affecter toutes les positions syntaxiques (sans qu'il y ait équiprobabilité pour cela). La durée et le type de schéma prosodique sont donc des facteurs importants dans la détermination du type de frontières pour les têtes d'énoncés métaphoriques. Entre autres, les excursions de fréquence peuvent contraster ces résultats avec les occurrences métaphoriques dépistées dans les autres structures, et pour lesquelles la vivacité métaphorique semblait être corrélée avec des F_0 max moyennement haut.

Les données prosodiques en anglais britannique et américain

speaker	word	MS	LSA	$E(dF0)$	$E(C2-C1)$	$E(Delay/C)$	$E(dC2)$
E12	smoothness	NN	0,09	-49,40	143,80	-12,15	1,60
E3	laid	VVD	0,03	103,59	119,44	-1,98	54,96
E12	stripped	VV	0,08	-100,00	112,06	-19,24	15,21
E11	wings	NNS	0,02	-32,15	105,67	-23,15	29,05
E1	contain	VV	0,03	23,80	101,38	6,37	12,34
F5	imprimant	VER:ppres	0,29	-44,40	89,38	5,925	-0,15
E7	top	JJ	0,07	-63,44	85,88	-3,24	-19,37
E12	journey	NN	0,05	-31,25	77,78	21,47	-30,47
E4	hard	JJ	0,08	151,40	57,72	7,94	-38,22
E10	force	VV	0,02	39,03	56,78	-27,54	21,87
E11	builds up	VVZ	0,04	-78,28	49,88	8,81	-2,55
E12	refreshed	VVD	-0,05	-100,00	47,43	-13,42	40,64
E1	contain	VV	0,03	-57,53	43,41	40,92	-18,41
E7	level	JJ	0,02	-63,63	42,94	-39,00	-1,07
E1	gravelly	JJ	-0,01	-22,14	38,29	30,45	-35,46
E7	along	IN	0,13	15,35	34,02	19,62	-5,31
E7	speech	NN	0,08	-100	28	-10,64	-12,13
E12	refresh	VV	-0,05	-87,09	26,18	-11,42	18,80
E1	hard	JJ	0,08	-91,90	24,97	19,03	-6,24
E4	water	NN	0,02	-17,18	19,72	6,00	-7,82
E7	dynamical	JJ	0,02	-29,28	17,06	6,73	-9,45
E4	rock	NN	0,1	-37,67	14,71	-7,35	9,51
E10	in	IN	0,17	-86,61	13,93	-11,92	-11,13
E11	rip	VV	0,02	341,24	13,78	-6,51	11,92
E12	take	VV	0,1	-7,70	13,48	-29,83	21,47
E2	full blown	IN	0,14	-69,09	10,26	58,74	-30,94
E2	on/loosely	IN	0,17	234,87	9,24	22,97	-16,29
E4	earthy	JJ	0,06	-24,83	5,63	5,97	-5,29
E1	tune into	VVP	0,75	525,14	-4,49	38,67	-8,81
E4	flowing	VVG	0,04	-25,31	-11,62	18,21	-7,99

Tableau 63 : Données prosodiques des termes présentant le plus de retard de pic de fréquence en anglais (extrait)

Les données sont classées selon la déviation au niveau de la durée syllabique qui semble être un garant de l'emphase. Le saut de fréquence est également important pour déterminer l'emphase, mais celui-ci est un paramètre lié à la durée par l'équation de Xu, qui exprime la durée minimale en fonction de la cible tonale à atteindre. Parmi ces entrées ne sont retenues comme ayant un profil prosodique CMV que celles présentant un rétrécissement de la distance ($C2-F_0\max$), ce qui confère un profil de focus prononcé, et un saut de fréquence non négligeable. Si le saut de fréquence est trop faible, il est difficile de traiter les termes en tant que focus, et impossible de les considérer comme emphase.

Les termes sur fond *gris-clair* sont des termes qui présentent des caractéristiques de simple emphase, en *gris-foncé* se trouvent ceux qui semblent être réalisés non seulement avec des contours présentant des déviations notoires au niveau du saut de fréquence ou de la durée, mais aussi un décalage du pic de fréquence vers la borne droite, ou un rapprochement de ce même pic de la frontière droite. On y retrouve pratiquement tous les termes qui présentent une métaphorisation créatrice. Deux termes qui ne présentent aucune « violation sémantique » (tune into ($lsa=0.75$), along ($lsa=0.13$)) ont été rajoutés pour leur réalisation prosodiques similaires, et sont perçus comme des métaphores réactualisées.

La plupart des termes les plus emphatiques sont en bout de prédicat (*water*, *dynamical*, *loosely*, *earthy*, *flowing*), mais certains ne le sont pas et sont suivis d'une légère pause qui coupe le flot informationnel :

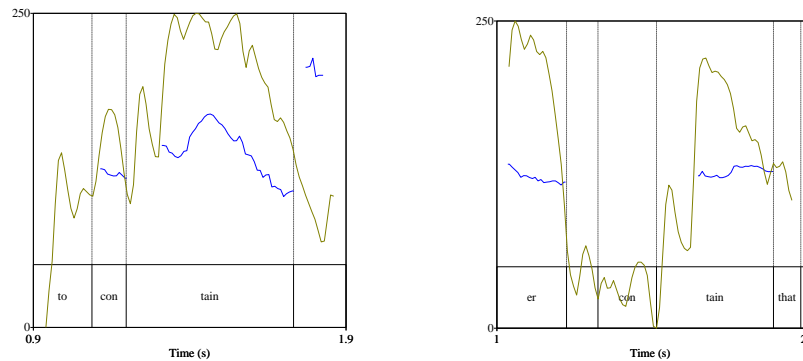


Figure 107 : deux exemples de termes produits par le même locuteur avec de grosses différences d'écart de pic, « contain » et « move »

er I think the structure has to be there to **contain** if you like the the pain (43, E1)
but I think it 's I think it 's there to to **contain** that (46, E1)

Pour *contain*, l'emphase est marquée par la prosodie mais aussi par la pause, et le marqueur discursif 'if you like'. Dans la réitération, on retrouve une légère emphase, mais sans les autres marqueurs. Un autre exemple montre la possibilité de l'anglais à placer l'emphase sur une syllabe qui porte l'accent lexical en milieu de groupe rythmique.

you feel that feel that **move** the improvisation **moving into** the next section you know it 's coming (156, E5)
when the music **moves forward** (180, E5)

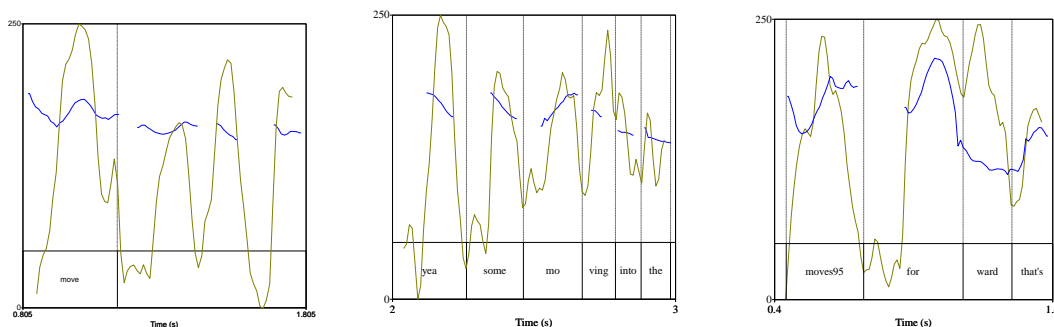


Figure 108 une métaphore enchâssée dans le prédicat : « move », « moves », « forward ».

Certains termes apparaissent comme étant des emphases métaphoriques sans présenter les caractéristiques établies jusqu'à maintenant :

speaker	word	MS	LSA	E(dF0)	E(C2-C1)	E(Delay/C)	E(dC2)
E5	move	VV	0,05	100,20	-30,06	-14,68	-9,60
E5	moves	VVZ	0,05	279,20	-12,81	-0,38	-3,29

« Forward » reprend la métaphore et est accentué de façon similaire à « move », ce qui prouve que la prééminence n'est pas liée à la morphologie mais bien l'expression d'une force sous-jacente et cohérente sur l'axe syntagmatique.

Malgré le coefficient lsa qui semble indiquer une violation sémantique significative entre « move » et « music », la métaphore vive est réalisée avec un très fort gradient de F₀, ce qui semble ici avoir la fonction d'attirer l'attention sur le sens littéral de « move ». Il s'agit donc aussi de bouger par les émotions, et un locuteur britannique l'emploie dans ce sens : « I do n't

know it **speaks** it **speaks** I don't know how it speaks it speaks to the unconscious it **speaks** to er it certainly **moves** **moves** something in people” (47, E1)

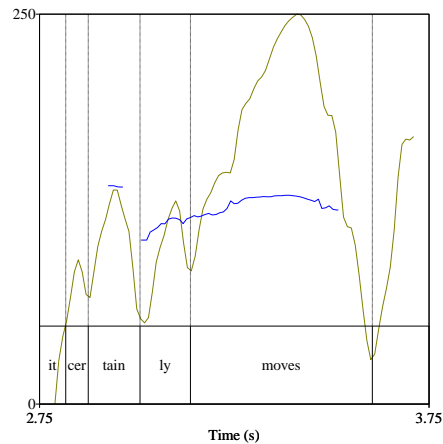


Figure 109 : contours de « moves »

Là encore, cet emploi lexicalisé est réalisé avec une très forte emphase, mais qui n’exprime aucune hésitation, aucune recherche lexicale. Les contours prosodiques sont d’ailleurs classiques et correspondent au prototype du focus restreint défini par Xu. La distinction réside dans la durée exceptionnelle ici (530 ms), qui peut dénoter une emphase atypique, que l’on peut mettre en parallèle avec le saut de fréquence hors du commun de « moves » dans ‘*when the music moves forward*’.

La remarque générale est que peu de métaphores répertoriées semblent revêtir les contours CMV qui avaient été définis jusqu’ici. Mais cette constatation est somme toute rassurante par rapport à l’hypothèse de départ. Autant l’oral est une concentration de métaphore, autant les innovations sont rares. Si elles ne l’étaient pas, le discours serait incompréhensible. A ce stade il apparaît déjà nécessaire que dans la prochaine étape qui traitera de la morphosyntaxe et des conceptualisations, toutes les métaphores qui ne sont pas clairement des catachrèses soient prises en compte, tout en se référant aux données prosodiques pour affiner la justesse de la mise en contraste de l’anglais et du français. Pour l’exemple de « move », il s’agit d’anglais américain qui ne semble pas différer des prééminences équivalentes de métaphores peu vivantes en anglais britannique (cf supra figure 107).

On commence à ce stade à apprécier des degrés dans les phénomènes prosodiques au sein des différentes structures informationnelles. Un prototype de contours CMV se dégage sous la forme d’une emphase extrême comme décrite ci-dessus avec retard et décalage de pic. Mais beaucoup des métaphores du corpus présentent tout simplement une emphase dans laquelle ou le saut de fréquence ou la durée syllabique est hypertrophiée. Il semble que chacune n’a pas le même rôle et que l’emphase de type CMV (sans aucune différenciation à ce stade) corresponde à une innovation lexicale. C’est ce que les emphases CMV insérées dans les structures assertives semblent confirmer :

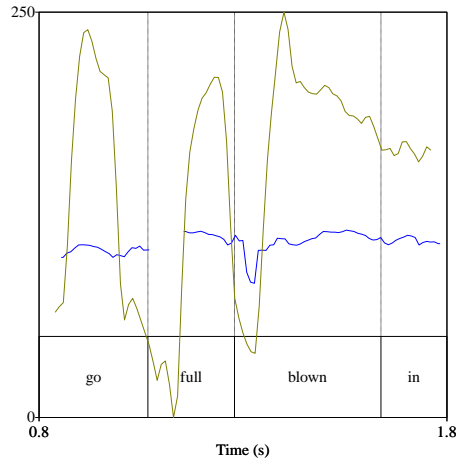


Figure 110 : Retard de pic dans un adverbe central au prédicat « full blown »

that 's that 's the thing we don't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this for a minute (E2)

Ce terme (« full **blown** into»), qui est partie intégrante du verbe présente une des déviation au niveau du retard de pic de fréquence les plus fortes, ce qui tend à vérifier que toutes les classes morphosyntaxiques sont affectées par le type d'emphase CMV, la pause d'hésitation ou de signalisation est discrètement présente après « into », Ces particules sont souvent partie intégrantes des verbes de déplacement en anglais, et sont donc logiquement le siège de l'emphase tout comme, *contain*, *capture*, *move*, *flow*... Cette unité conceptuelle est remarquable, les verbes composés sont aussi susceptibles d'être mis en emphase métaphorique que les autres.

Les prépositions, qui sont souvent non accentuées en anglais, le sont bel et bien ici dans des emplois tels que « key into » et « tune into », et certaines sont réalisées avec le motif CMV :

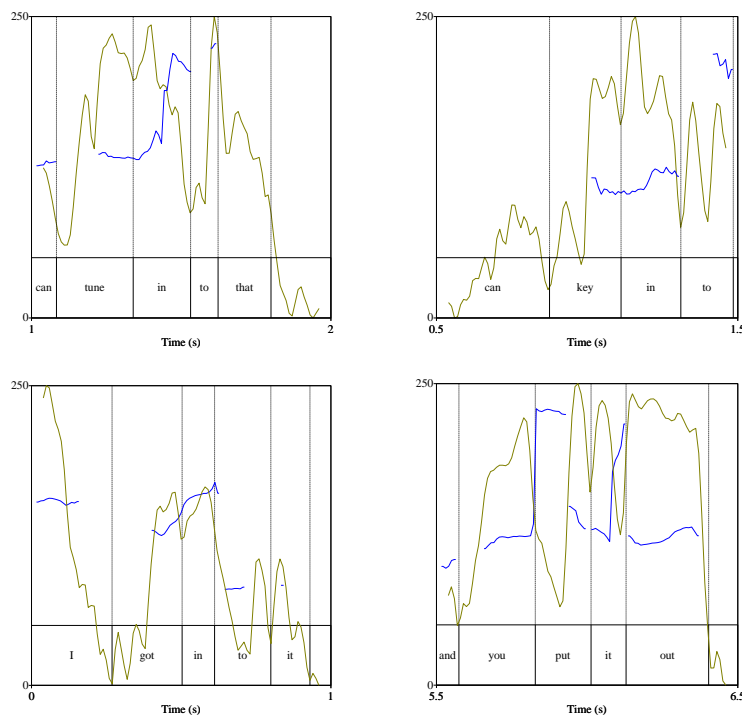


Figure 111 : contours prosodiques des prépositions et particules adverbiales

You can tune into that (36, E1)

You can key into that (29, E1)

I got into it (173, E5)

You take everything that's in you and you put it out (258, E10)

Sans emphase spécifique, l'accent porterait aussi sur la préposition, mais ne serait pas inexistant sur la partie verbale ; ici l'accent sur le « into » est hypertrophié et le verbe n'est plus accentué. De plus le pic de fréquence présente un retard par rapport au pic d'intensité anormalement grand. Ces retards constatés pour des particules adverbiales et prépositions sont indépendantes de la place de la syllabe accentuée, la première syllabe de *INto* présente le même retard que l'unique syllabe de *OUT* et on retrouve dans les deux cas un pic d'intensité qui advient au début du segment syllabique. Cela n'est pas la norme pour ces termes, preuve en est la place du pic d'intensité de la syllabe *INto* dans 'I got *into* it', qui redevient *normale*.

Il faut ajouter ici que ces particules sont en fait parties intégrales de ces verbes que l'on nomme *phrasal verbs* en anglais car il s'agit justement de verbes qui sont des expressions (*phrase* en anglais), et métaphoriques à l'origine pour grand nombre d'entre eux.

On se permet d'affirmer ici qu'il y a une emphase spécifique sur *INto* car cela est cohérent avec le mapping métaphorique qui se dessine peu à peu. La musique, comme il sera détaillé ultérieurement, est conceptualisée comme un élément qui pénètre le corps et un élément qui peut être pénétré, dans lequel on entre, tel un véhicule dans un container. La musique et le corps sont vus comme trajectoire et topos (*landmark*) et la musique est une zone d'influence qui vient se heurter à celle de notre corps (corps sensible, corps symbolique) ; Elle est à la fois une zone d'influence, un cheminement, une piste. Cette collision des deux zones est exprimée par « in » comme il sera vu. Il est normal que dans ses emplois les moins communs, le « in » puisse également prendre l'emphase, notamment avec la fonction discriminante par rapport à un emploi non métaphorique. Un énoncé tel que « and you put it **out** » peut être compris comme, étouffer (un feu), arrêter (ses manigances), mais signifie ici, extirper, sortir de soi, comme le cotexte en amont l'indique, et il y a donc réappropriation de la métaphore :

you take everything that's in you and you put it out (258, E10)

Cette réappropriation est signée par le « out » qui vient s'opposer à « in » et lui redonner son sens double, métaphorique, et relativement innovant dans le domaine conceptuel de la musique. Mais qu'en est-il de « along » dans « you play *along* with it » ?

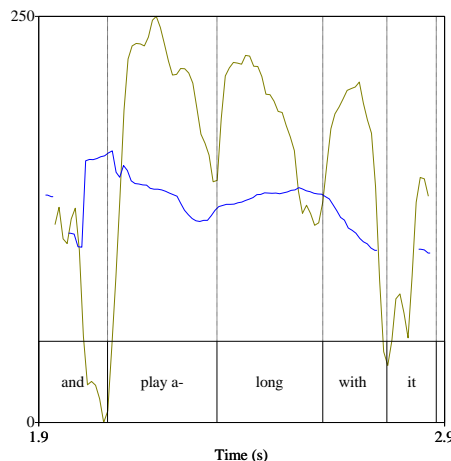


Figure 112 : particule adverbiale à gauche d'un syntagme prépositionnel

Le motif correspond sans faille aux caractéristiques CMV élaborées jusqu'ici, et pourtant « to play along with » n'est pas un *phrasal verb*, « along » semble faire rentrer cet emploi dans le deuxième type (Gilbert 2003) de relation de spatialité décrite par Eric Gilbert dans le cadre des opérations énonciatives. Il s'agit des opérations de différenciations qui sont centrés autour de la préposition *on* en anglais. En effet les deux prépositions sont souvent interchangeables (*to get*

on/along with someone, to get on/along with something) L'auteur a pour ambition dans son article d'élaborer un *système de représentation métalinguistique* qui rendrait compte des emplois spatiaux littéraux et métaphoriques. Les exemples traités ici illustrent cette unité. Les emphases remarquées n'attestent pas d'une métaphoricité, mais d'une vivacité métaphorique. L'avis de l'auteur sur le côté trop manichéen de la métaphore trouve un écho dans notre analyse :

L'objectif de cet article est de montrer qu'au lieu de traiter les interprétations spatiales ²comme premières et de rendre compte des autres valeurs au moyen de ce concept mal défini qu'est la métaphore une autre voie possible serait d'élaborer une forme schématique abstraite, qui s'inscrirait dans un système de représentation métalinguistique – en l'occurrence la « Théorie des Opérations Enonciatives » – et qui permettrait de générer l'ensemble des valeurs de la préposition envisagée, valeur spatiale comprise (Gilbert 2003 :1)

La limite floue entre emploi littéral et métaphorique rend légitime l'introduction d'un degré de vivacité métaphorique, qui lui, correspond à une innovation. Un corrélat direct est que ces degrés sont sans cesse à réévaluer.

Ces résultats viennent rappeler que l'anglais peut focaliser toutes les positions de l'axe syntagmatique, et que les métaphores vives sont avant tout des *foci* informationnels. Mais surtout, que les caractéristiques du *phonotype* (ou *intonème*) isolé jusqu'à maintenant ne sont pas des dérivés d'un certain type de frontières. On les retrouve en anglais britannique (*contain*) et américain (*into*) à toutes les positions structurelles, dans le SN, intégrés dans le prédicat, à droite du prédicat et en début de SP (*INTo it*). Si les mappings conceptuels sont abordés dans le chapitre suivant, il fallait ici amorcer leur exploration pour illustrer comment ils sont directement liés avec la structure informationnelle. La façon de concevoir les représentations correspond à une façon d'arranger le discours sur l'axe syntagmatique, ainsi le mouvement a pour forme de réalisation de prédilection la structure assertive avec prédicat centré sur verbe lexical.

Corrélation coefficient LSA / données prosodiques

Si celle-ci est très moyenne, c'est en grande partie dû au fait que des postpositions, prépositions et particules adverbiales (*along into, up,*) sont ressuscitées des métaphores mortes ici, pour reprendre une vraie valeur métaphorique, alors que ces termes ne sont pas en eux-mêmes éloignés sémantiquement du concept de musique : « but you take everything that 's **in** you and you put it **out** and people will respond to it » (259, E10).

Ici, le contexte met en scène cette deuxième vie métaphorique, par l'opposition « in/out » mais aussi « put » s'oppose à « take ». Cette métaphore en miroir, voit sa vivacité confirmée par les contours de « in » et de « out » qui eux même se font écho, correspondant tous deux à une durée allongée pour des voyelles courtes, un retard de pic, une faible cible tonale et un pic qui arrive pratiquement à la frontière droite des monosyllabes :

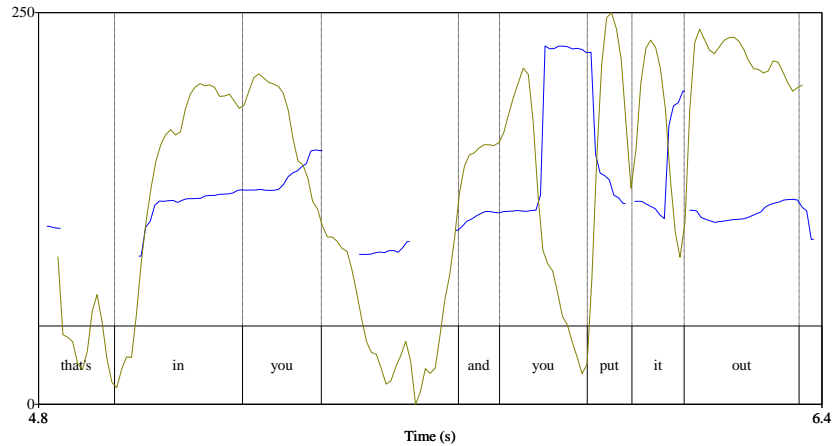


Figure 113 prépositions ravivées métaphoriquement
You take everything that's in you and you pour it out (259, E10)

Il semble s'agir d'accent de pitch de type « focus » pour ces particules directionnelles, mais qui ont valeur d'émphase vu que ces prépositions sont rarement accentuées. Ces contours sont à opposés à ceux similaires de termes lexicaux qui confèrent à ceux-ci une vivacité métaphorique moyenne. Tout est relatif en prosodie. Soit un exemple à métaphoricité moyenne aux vues des coefficients Isa: « of more of like a **voice** type you know some drummers sound like they're **talking** some drummers » (139, E4)

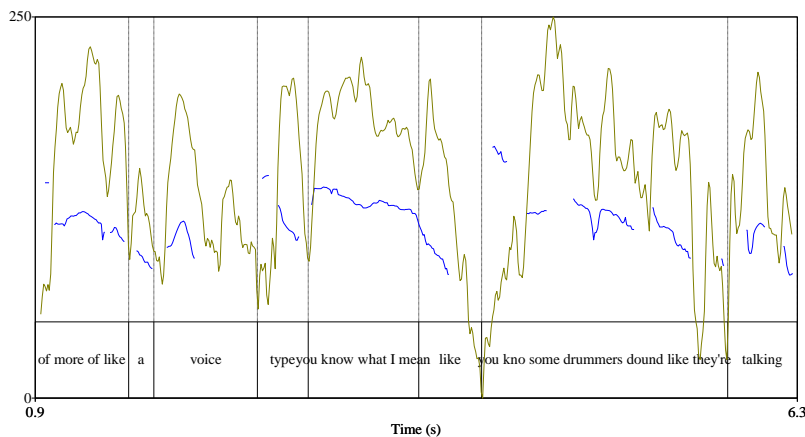


Figure 114 : Emphase sans vivacité métaphorique

Les deux métaphores ressortent clairement des contours: il s'agit des mêmes structures en cloche caractéristiques des focus. Le locuteur réalise ces métaphores comme des focus restreints de part l'allongement de la durée syllabique, mais pas des métaphores vives. Comme pour les autres structures informationnelles, les métaphores qui déclinent le vecteur [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE VERBALE] sont peu innovantes. Et cela transparaît dans l'intonation du locuteur qui ne montre aucune hésitation, ni de pause, mais au contraire une assurance. On reviendra sur la vivacité des différents réseaux conceptuels délimités par les EMs du corpus. Qui plus est, il arrive à ce même locuteur de produire des contours type CMV :

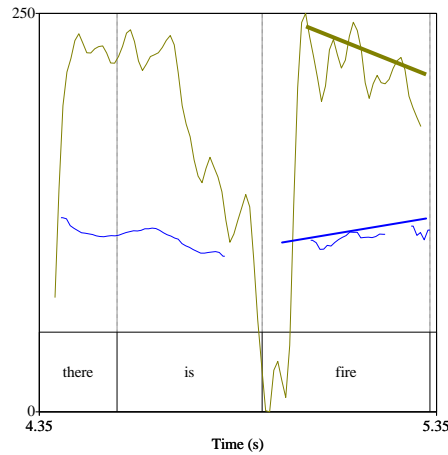


Figure 115 : Contours de tête de métaphore vive du même locuteur

‘I mean you could take like you know every element there is fire uhu’ (E4)

Il est transparent ici que le locuteur se ‘risque’ à innover dans le domaine de ses propres métaphores musicales, après avoir comparé la musique à l’eau le roc, il ajoute (glose), ‘*enfin, on peut appliquer à la musique tous les éléments existants, le feu ah ah*’ et le petit rire d’embarras en dit long sur son propre étonnement, son propre doute quant à l’utilisation de ce terme dans le cadre de la musique. Ce terme qui obtient un coefficient d’écart sémantique avec la musique de 0.06 est réalisé avec des contours prosodiques CMV. Le pic d’intensité est atteint tôt, au premier quart de la durée syllabique, et ensuite l’intensité baisse conjointement à un lent mais constant gradient de fréquence. Ce motif peut être repéré ailleurs dans les contours prosodiques du locuteur lors de la réalisation de métaphores, ce qui tend à confirmer la corrélation entre prosodie et fonction de signalisation d’attitude et d’émotion par rapport au choix lexicaux. Ci-dessous on remarque que le motif CMV est réalisé pour un autre terme du même locuteur (*rock*) qui assimile la musique à des éléments, d’où une cohérence supplémentaire entre contours prosodiques et choix de conceptualisation (construal) :

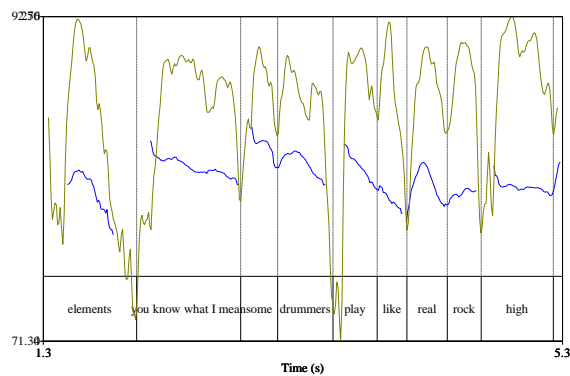


Figure 115 : Contours de tête de métaphore vive du même locuteur

‘you know what I mean some drummers play like real rock high’ (125, E4)

L’assimilation de la musique au concept de rock n’est pas innovante, mais le locuteur semble l’employer uniquement dans son acception de *matière minérale* et non de *tanguer*, de *balancer*. On retrouve cette tendance pour d’autres locuteurs américains comme il a été vu ci-dessus avec l’énoncé ‘*when the music moves forward*’. L’anglais britannique est aussi bien représenté, comme on l’a vu avec des énoncés tels que ‘*to contain that*’, ‘*to play along with*’ et d’autres tels que :

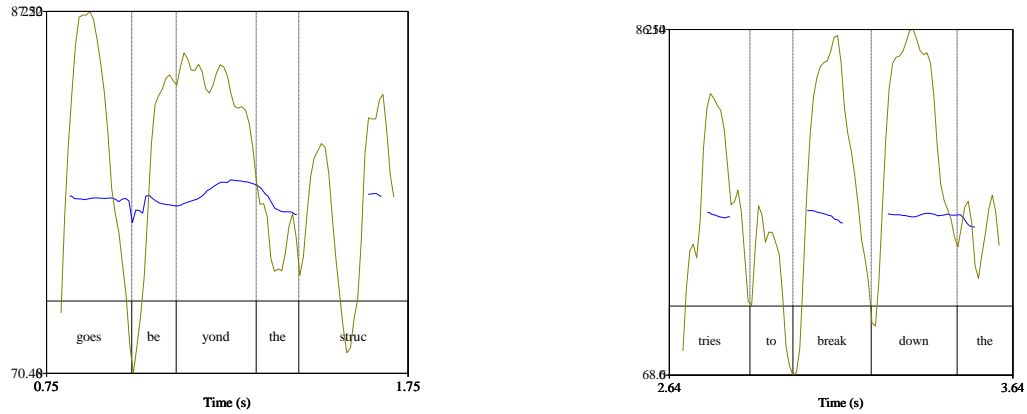


Figure 116 : exemples type de contours CMV en anglais britannique
‘something that goes beyond the structure’ (44, E1) ‘tries to break down the structure’ (44’, E1)

Ces contours de type CMV qui semblent être présents à la fois dans les énoncés assertifs en anglais américain et en anglais britannique, le sont-ils également en français et dans quelle mesure ?

Les données prosodiques des structures assertives du français : Extraits de résultats

speaker	word	MS	LSA	$E(df0)$	$E(C2-C1)$	$E(Delay/C)$	$E(dC2)$
F7	portée	VER:pper	0,14	-56,75	112,15	-17,84	9,88
F7	phrase	NOM	0,26	-18,75	80,18	34,15	-36,50
F8	brute	ADJ	0,05	62,75	58,33	40,33	-10,70
F8	Rejoindre/ quelque part	VER:infi	0,16	26,54	56,86	33,19	-15,10
F8	intérieur	NOM	0,07	-66,34	52,94	10,58	34,93
F5	intérieures	ADJ	0,07	-35,78	51,58	-20,51	17,14
F5	freiner	VERB:infi	0,06	-86,04	49,24	-0,11	0,07
F8	atterrissage	NOM	0,04	33,51	44,61	-7,58	31,19
F8	les cent mètres	NOM	0,04	-9,53	41,18	41,83	-35,45
F5	éclaire	VER:pres	0,04	-75,50	36,31	-0,03	0,09
F5	lâcher	VER:infi	0,12	-65,23	29,98	-7,05	-19,26
F5	partent	VER:pres	0,11	-91,95	28,49	-14,48	10,59
F2	partir	VER:infi	0,11	-97,36	27,51	41,33	-16,85
F5	avancer	VER:infi	0,06	-100,00	25,14	-50,97	43,23
F5	freins	NOM	0,10	-100,00	24,39	-82,47	34,02
F5	accélère	VERB:pres	-0,01	-13,45	21,04	16,70	-6,05
F9	exprimer	VER:infi	0,18	63,93	19,70	-64,20	25,29
F9	respiration	NOM	0,12	146,26	18,18	-16,53	-6,48
F5	auto-mutile	VERB:Subp	-0,02	-100,00	14,71	-58,68	56,03
F5	mouvement	NOM	0,14	-80,62	14,34	-3,36	9,36
F5	sortent	VER:pres	0,13	-100,00	10,99	-53,23	28,68

F9	phrase	VER:subp	N/A	156,19	10,61	-18,15	11,65
F4	nourrir	VER:infi	0,11	145,96	10,40	37,74	-26,23
F8	rattraper	VER:infi	0,05	-100,00	10,29	-52,86	27,98
F9	nourrit de l'autre	VER:pres	0,09	56,27	9,85	8,50	-1,23
F5	lâche/freins	VER:pres	0,12	-1,87	8,38	-9,19	-18,98
F8	athlètes	NOM	0,07	37,86	8,33	-33,04	15,21
F9	là-dedans	ADV	0,20	169,92	6,82	21,03	-10,23
F5	lâché	ADJ	0,09	-9,22	4,66	-28,34	-17,91
F5	communion	NOM	0,24	-77,21	4,28	-49,72	18,17
F9	repères/paumés	ADJ	0,05	3,46	4,17	2,03	-9,23
F5	freine	VERB:pres	0,05	-79,18	3,91	-13,19	-10,73
F5	réserve	VER:pres	0,09	24,84	-2,05	10,56	6,88

Tableau 54 des données prosodiques des termes présentant le plus de retard de pic de fréquence en français (extrait)

Commentaires de l'extrait de tableau trié selon le retard de pic

Les résultats sont beaucoup plus contrastés. Il semble se dessiner une catégorie d' emphases qui ont une potentialité de vivacité métaphorique (gris foncé), quelques légères emphases qui sont pour la majeure partie des métaphores lexicalisées (en gris clair), et des termes qui ne sont même pas qualifiables comme focus, ayant un saut de fréquence quasiment nul (-100%) et aucune augmentation de durée syllabique. On retrouve dans cette dernière catégorie des métaphores éculées, lexicalisées, ou des métaphores qui sont réitérées et qui ont perdu leur caractère focal. Contrairement à ce qui se passe en anglais, on retrouve en haut de ce tableau des têtes de métaphores souvent bien à droite du prédicat, qui sont peu insérées dans le flot informationnel en majorité, et la plupart sont précédées et/ou suivies de pauses ou d'hésitations :

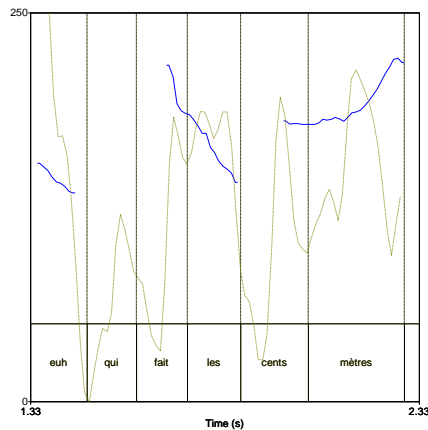


Figure 117 : Exemple de noyau métaphorique à droite du prédicat
C'est l'*athlétisme* des doigts, comme le gars qui fait les *cent mètres* (F8)

Cela vient renforcer le contraste majeur au niveau de la focalisation entre les deux langues, la pause, surtout celle qui précède le terme mis en saillance, permet d'accentuer, et les mots deviennent des unités rythmiques restreintes. La distribution morphosyntaxique est assez large, mais les prépositions et particules adverbiales sont beaucoup moins présentes. Afin d'éviter la

redondance avec les remarques effectuées dans le cadre de l'anglais et des autres structures, on remarque simplement que les caractéristiques prosodiques de l'intonème métaphorique sont présentes dans les données en français.

- Le phénomène de retard de pic comparé à la moyenne est présent approximativement dans les mêmes proportions que dans les autres structures informationnelles tout comme en anglais. Et pourtant la tête de métaphore n'est pas nécessairement en fin d'unité rythmique comme c'est le cas dans les autres structures, présentatives ou autres. Néanmoins, les métaphores les plus emphatiques apparaissent en fin d'unité rythmique:
c'est comme de comme de me **nourrir** (122, F4)
je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses **intérieures** (235, F5)
- Comme pour le tableau des occurrences anglaises, on trouve les mêmes termes présentant un éventail de valeurs pour le retard de pic.
- Le retard de pic lié à l'emphase type CMV peut avoir lieu en extrémité de groupe rythmique en français et non au niveau de la tête de métaphore :
 - *une ouverture supplémentaire* **physiquement** (279, F7)
 - *comme un empilement* **dynamique** (343, F9)

Un exemple d'évolution prosodique d'un terme métaphorique : Le discours comme un palimpseste de la réalisation du sens

L'observation du même terme potentiellement métaphorique prononcé plusieurs fois par le même locuteur montre des variations allant de contours non focaux jusqu'à une emphase de type CMV. La superposition de ces contours et leur mise en regard des valeurs prosodiques moyennes fournit une observation précieuse. La théorie voudrait qu'on évolue de contours de focus vers des contours de topique avec la thématisation de l'association du concept et du terme, qu'en est-il ? Le terme choisi est lâché/lacher, qui est réitéré une douzaine de fois par le même locuteur (F5). Le concept en jeu est celui de [CONTAINER] (qui sera développé dans le chapitre suivant). Ce concept est central aux productions métaphoriques dans le cadre de la musique ou le musicien est conçu comme un container duquel doit sortir la musique et qui doit recueillir la musique aussi.

Le locuteur développe ce concept au cours de l'interview (« elle lâche pas », « lâcher les freins », « il faut que les choses partent », « que les choses sortent »...) jusqu'à ce qu'à la fin, et il s'agit de la dernière réalisation de « lâché » dont les contours sont représentés en (8) dans la figure ci-dessous, elle produise l'énoncé suivant :

« mais je pense qu'il y avait un verrou à **lâcher** c'est ce que je disais tout à l'heure lâcher pour arriver à ce qu'elle sente qu'il fallait qu'elle aille au bout d'elle-même pour que ça donne ça et qu'elle ose faire les choses » (226, F5).

Elle reprend donc le terme, après l'avoir reformulé, redéfini (que les choses sortent, partent) avec toute la charge sémantique liée au concept de [CONTAINER]. Alors que les premières occurrences étaient le résultat d'une irruption d'images schemata intégrées pour le locuteur, ou tout simplement d'un usage lexicalisé, lorsque le terme est finalement repris avec les contours CMV,

« lâché » a été redéfini par la situation discursive, et reprend toute sa vivacité métaphorique. Il véhicule aussi, à ce stade, une charge informative bien plus importante :

- 1 en répétition j'avais pas tout lâché
- 2 et au moment du concert les choses euh (pause) comment dirai-je ça s'est lâché
- 3 c'est la dernière fois je peux lâcher les choses
- 4 j'ai pas lâché les freins par exemple
- 5 j'avais fait exprès en fait de garder de l'énergie de l'émotion et de ne pas tout lâcher au moment des répétitions
- 6 c'est-à-dire qu'elle lâche pas suffisamment elle se fait peur
- 7 Les choses elles ont lâché quoi on va dire ça a lâché
- 8 mais je pense qu'il y avait un verrou à lâcher c'est ce que je disais tout à l'heure lâcher

Tableau 64 réitération de « lâché(er) » par le même locuteur F5

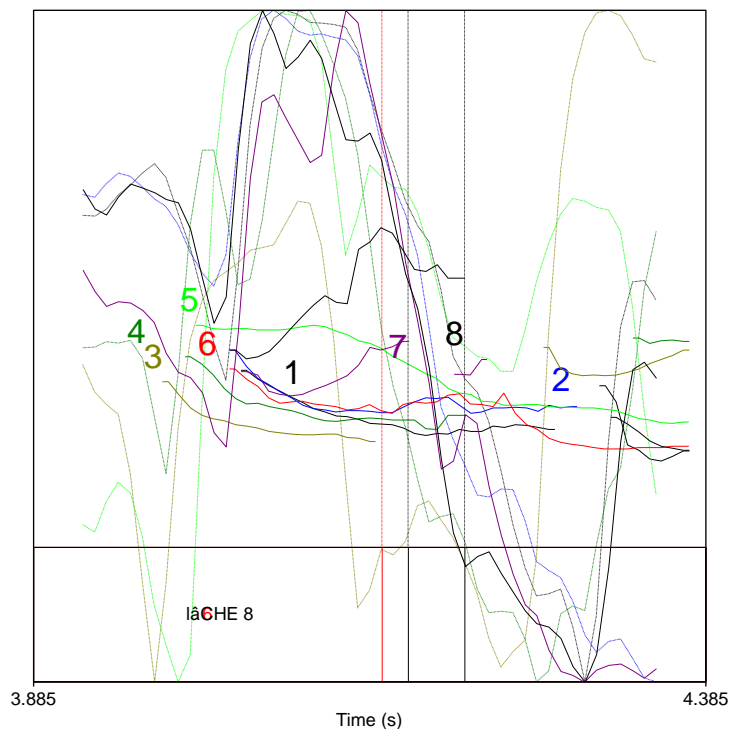


Figure 118 Superposition des contours des occurrences de « lâché(er) »

Clairement, on obtient un contraste entre les topiques (1, 2, 3, 4, 5, et 6) qui présentent des motifs H*L, et les emphases (7 et 8 en mauve et en noir) qui sont LH pour (7) et LHL pour (8). La courbe d'intensité pour les deux derniers énoncés a été inscrite en trait plein pour bien montrer l'écart entre les pics d'intensité et de fréquence pour ces réalisations précises. Alors que les réalisations 7 et 8 ont des pics de fréquence concomitants, le pic d'intensité pour 8 (en noir) est décalé sur la gauche. Le pic de fréquence F_0 le plus proche de la frontière droite correspond au pic d'intensité le plus à gauche ! Il s'agit également de la durée la plus longue.

Pour conclure, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, les emphases ici se renforcent au fur et à mesure que la locutrice se réapproprie la métaphore, la redéfinit. Si l'on compare à la première réalisation qui occupe la même place en bout de phrase rythmique on se rend compte que la locutrice se focalise sur le mot, qu'elle redéfinit au fil de l'énoncé. On retrouve la stratégie de

« réparation » évoquée supra (Mondada 1995). Le même locuteur reproduit ce schéma pour d'autres termes : « la musique ça peut être justement un révélateur d'une personnalité de **transcender** de se **transcender** » (238, F5). Le phénomène est donc contraire aux prédictions immédiates de la théorie de l'information. Cela parce que la langue à l'oral est appréhendée dans son façonnement, son évolution en temps réel.

Unité conceptuelle et morphosyntaxique des têtes de métaphore au sein des assertives en anglais et en français

Les différentes structures informationnelles prises en compte semble correspondre à des options morphosyntaxique et conceptuelle des EMs dans les deux langues. Les résultats du français pour les structures assertives figurent une forte proportion de termes directionnels. Les *phrasal verbs* n'existant pas en français, les termes conceptualisant la musique comme un parcours sont majoritairement des verbes et des noms. Cet aspect conceptuel qui est développé ultérieurement vaut d'être souligné ici car il justifie et donne un sens à l'organisation de l'observation des noyaux métaphoriques par structures. De même que les structures vues précédemment étaient articulées autour des verbe d'« état » être et avoir, les structures assertives reposent au contraire sur les changements d'état, les progression d'un état à un autre, font intervenir des concepts de distance de durée, de processus téliques (ou atéliques rarement). Ces processus non statifs seront plus particulièrement analysés dans le cadre des événements qui peuvent être conceptualisés comme étant régis par les concepts de [PARCOURS]. On mentionnera seulement ici que les EMs vérifient ce que d'autres ont observé pour d'autres tropes et aspect sémantiques :

le caractère télique ou atélique d'une nominalisation phrastique dépend non seulement du type de nom utilisé, mais aussi de facteurs syntaxiques (circonstant, complément, adjectif et déterminant du nom) (Lefuevre 2004 :1)

De même que le caractère télique dépend de facteurs syntaxiques, les concepts distillés dans les EMs dépendent, et oriente même, les choix morphosyntaxiques. Ainsi il a été remarqué que les processus métaphorique de mouvement (ou de parcours) faisaient intervenir des prépositions locatives. Ces particules locatives sont plus compatibles avec les structures assertives, car elles sont statistiquement plus souvent liées à un prédicat événementiel. Tous les niveaux sont liés. Nous n'en sommes pas encore à poser que structures et concepts sont mappés de façon systématique. C'est un champ d'exploration ouvert. On remarque que la forte concentration de métaphores de parcours dans les assertives contraste avec leur quasi-absence dans les énoncés utilisant la copule : « hypnotique », « phrase », « communion », « thérapie », « baume », « nourriture », « eau » « cadre » « remontages » « pulses » « accrocher » « emmener » « communiquer » « imbibé » « découpant ». On y trouve très peu de verbes même substantivés.

Avec la fiabilité grandissante de l'étiquetage morphosyntaxique, on peut donc concevoir affiner les recherches de tel type d'emploi métaphorique en ciblant les verbes et les particules de préférence pour dépister des métaphores recyclant le concept de [mouvement] etc.

français			anglais		
F9	sortir/sillon	VER:infi	E10	out	IN
F2	partir	VER:infi	E4	fluidity	NN
F9	capturé	VER:pper	E10	(comes)out	JJ
F5	accélère	VERB:pres	E7	Along	IN
F9	là-dedans	ADV	E7	dynamical	JJ
F5	puisé (en elle)	VER:pper	E2	full blown	IN
F5	Reserve (L)	VER:pres	E13	into	IN
F3	derrière	PRP	E1	tune into	VVP

On	peut	F3	réveille	VER:pres	E1	contain	VV	comparer les
noyaux			Rejoindre/					
		F8	quelque part	VER:infi	E7	top	JJ	
		F5	Dévoile (L)	VER:subp	E3	capture	VV	
			(Fait les cents)					
		F8	mètres	NOM	E1	gravelly	JJ (L)	
		F8	Brute (L)	ADJ	E5	moves	VVZ	
		F5	mouvement	NOM	E1	rough	JJ (L)	
			Rejoindre/					
		F8	quelque part	VER:infi	E10	into	IN	
			Etc...					

métaphoriques des assertives dans les deux langues :

Tableau 65 : proportions contrastives des espaces sources (extrait)

Les termes qui ne développent pas le concept de [DEPLACEMENT] sont annotés (L). La ressemblance des proportions est frappante.

Les contours des métaphores vives de ces noyaux métaphoriques qui expriment le déplacement sont aussi pratiquement identiques dans les deux langues :

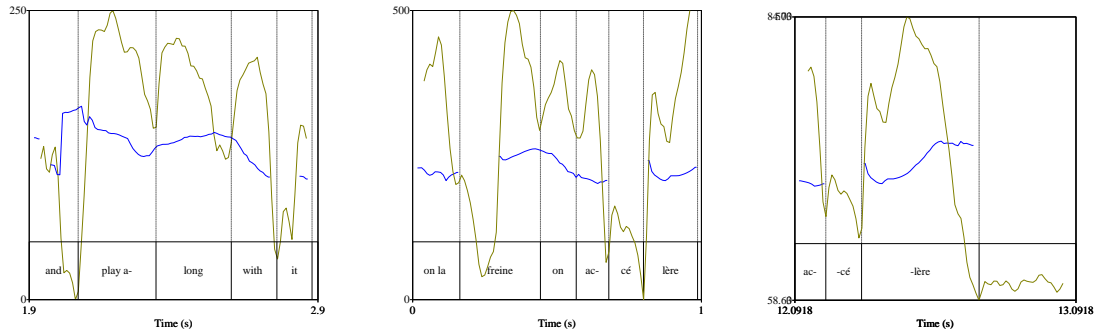


Figure 119 Comparaison de contours de métaphores appartenant au même champ conceptuel
he'll record himself and play along with it (223, E7)
on reprend cette énergie on la freine on l'accélère (195, F5)

5.5.7 Conclusions sur les assertives en français et en anglais

1/ Les Contours caractéristiques des Métaphores Vives CMV

Les EMs insérés dans cette structure, plus diversifiés, moins cadrés, confirment pour les deux langues, et les trois dialectes, les paramètres définis jusqu'ici à la lueur des structures informationnelles simples en ce qui concerne le patron prosodique de l'emphase métaphorique (CMV). Comme les deux langues sont orientées de façon opposée quant aux gradients d'intonation, cette similarité tend à prouver l'idée qu'il existe une prééminence due spécifiquement aux fonctions sous jacentes qui sont à l'origine de la production des contours CMV observés. Comme dans toutes les attitudes et émotions dont la réalisation prosodique a été explorée, rien n'est systématique. Une métaphore très vive peut ne pas être accentuée différemment d'un simple focus, et vice versa. Un simple focus peut revêtir une emphase du type de celles que l'on a observées dans le cadre de ces hésitations emphatiques dont semblent s'habiller prosodiquement les noyaux métaphoriques.

Ces contours sont similaires dans les trois dialectes avec néanmoins des variations dues à la présence simultanée de prééminences de focus qui varient avec les dialectes. Ainsi pour certains locuteurs français, mais aussi américains, le dernier terme du groupe rythmique va systématiquement être réalisé avec un glissando montant jusqu'à la borne droite de la syllabe. Il est vite apparu comme inévitable de mettre en regard uniquement des syllabes comparables, comme la fin du chapitre précédent le détaillait. Le français contrairement à l'anglais, fait porter l'emphase par plusieurs syllabes, ce qui établit une information binaire par rapport à l'accentuation systématique à droite. Là, le choix fut de considérer la syllabe qui porte la prééminence la plus forte, soit au niveau de la durée, soit au niveau du saut de fréquence. Il faut donc réaffirmer que les paramètres prosodiques ne seront jamais qu'un des éléments du bundle métaphorique à prendre en compte, et ne constitueront jamais à eux seuls un outil.

Les différences morphosyntaxiques

Le corpus anglais fait porter la tête métaphorique par des verbes tout comme en français, mais l'emphase porte davantage sur les particules de verbes composés (phrasal verb). Cela a l'effet de regrouper parmi les emphases les plus fortes un nombre de verbes composés de particules directionnelles (out, into) qui n'ont pas d'équivalents en français. Comme le souligne Lynne Cameron and Alice Deignan (Cameron Deignan 2006 :1):

The large corpus was the spoken section of the Bank of English. Close analysis of metaphor in the small corpus reveals a number of semi-fixed multi-word expressions with non-literal meaning. These expressions – for example, *walk away from* – are not ‘idioms’ and yet are idiomatic in some sense; they are not fixed and yet show some levels of fixedness; they are not completely *predictable* in use and yet are far from random; they are *not clearly metaphorical*, often being metonymic or ambiguous. As such, they present problems for analysis at both a formal and semantic level. It appears that there is a bundle of linguistic, semantic, pragmatic and affective patterns of use that constrain metaphorical production and interpretation of an expression like *walk away from*.

L’utilisation par les auteurs d’un verbe composé «walk away from» pour illustrer la nature du «bundle métaphorique» n’est pas un hasard. Au sein de ces structures assertives, les renseignements donnés par la prosodie peuvent éclairer la vivacité métaphorique de ce qui n’est pas «clairement métaphorique». Que ce soit en anglais pour ce qui concerne les «phrasal verbs», ou en français dans le cadre de termes polysémiques comme *lâcher* vu plus haut. De façon intéressante, on trouve dans le corpus anglais un équivalent avec *put it out*, et *pour it out*. Les deux langues ont recours à des catachrèses, qui semblent ravivées, dans un contexte donné, par un locuteur. D’autres indices lexicaux (*il y avait un verrou à lâcher c’est ce que je disais tout à l’heure lâcher*) viennent corroborer cette hypothèse, qui consiste à affirmer que les locuteurs signalent leur métaphores lorsque celles-ci sont très vives ou peu prédictibles. Tous ces indices nous autorisent à continuer cette systématisation de la prosodie de la métaphorisation. Car la métaphore est un acte linguistique et métalinguistique, les emphases quasi-systématiques ne laissent aucun doute à ce sujet. Il reste à explorer ce qui pourrait expliquer ces emphases, et leurs motifs prosodiques sans jamais se concentrer uniquement sur la prosodie qui doit demeurer un élément du faisceau d’indices du discours. C’est donc tout le métaphorème qu’il est nécessaire de redéfinir à ce stade.

TITRE en français : Une redéfinition de la métaphoricité à l'oral: Mise en place d'outils d'analyse par une approche de corpus contrastive.

RESUME en français : A partir d'un ensemble d'interviews menées en anglais et en français auprès de membres de la communauté musicale et portant sur la musique, on se propose d'affiner des outils de détection de métaphores et d'analyse de la métaphoricité. Le corpus obtenu à partir des scripts est formaté en XML, ce qui permet l'adjonction de balises morphosyntaxiques et sémantiques. Celles-ci sont utilisées conjointement aux données prosodiques et mènent à l'établissement de patrons accentuels qui vont pouvoir compléter les indices purement discursifs et sémantiques utilisés jusqu'alors dans ce type de recherches.

L'ensemble des paramètres de la matrice métaphorique est ensuite mis en pratique pour explorer les mappings conceptuels en jeu dans les métaphores sur la musique. Les structures sémantiques sous-jacentes présentes dans les deux langues ne sont pas réalisées en surface à l'aide du même « emballage » morphosyntaxique étant données les contraintes différentes mais sont traduisibles « littéralement » d'une langue à une autre pour les métaphores vives, ce qui n'est pas le cas lorsque celles-ci sont lexicalisées.

Ce type de repérage d'éléments hyper-codants du discours semble être utilisable à partir d'énormes corpus oraux bientôt disponibles en ligne dans le but d'établir des cartographies conceptuelles qui seraient utiles à la traduction mais pourrait aussi être un observatoire de fonctionnement de ces mutations linguistique initiées à l'oral.

MOTS-CLES : Métaphoricité, information, prosodie, génotype, phénotype, éléments hypercodant.

TITRE en anglais : Metaphoricity redefined : Establishing assessment tools in an oral corpus-based contrastive approach.

RESUME en anglais

A corpus of interviews carried out both in English and in French on the topic of music was collected, XML-formatted and tagged morphosyntactically and semantically (semantic distance worked out thanks to LSA). The goal is to devise and train tools not only for spotting metaphors but assessing metaphor liveliness.

Thanks to a parallel use of semantic structure and the prosodic data, live metaphor templates are established, and then used to assess contrastively the liveliness of metaphor production in the different conceptual mappings tapped in the particular area of interest. However close the deep underlying semantic structures may be in both languages, there are slight differences in the surface realizations due to idiosyncratic structural constraints. Metaphor liveliness seems to be nevertheless correlated with literal translatability, whereas lexicalised metaphors are usually not translatable literally.

This screening for hypercoding elements of discourse is potentially usable in huge oral corpora now conceivable with internet, not only with a view to providing tools for automatic translation, but also as an observation platform of language evolution at a time when things appear and disappear fast.

MOTS-CLES : Metaphoricity (metaphoreme), information, prosody, genotype, phenotype, hypercoding strands of discourse

DISCIPLINE - SPECIALITE DOCTORALE :

Sciences du langage

INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. OU DU LABORATOIRE :

C.O.R.A.L



TOME 2

UNIVERSITE D'ORLEANS

THESE PRESENTEE A L'UNIVERSITE D'ORLEANS

POUR OBTENIR LE GRADE DE

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE D'ORLEANS

Discipline : Linguistique

PAR

CLOISEAU Gilles

**Titre de la Thèse : Une redéfinition de la métaphoricité à l'oral:
Mise en place d'outils d'analyse par une approche de corpus contrastive.**

Soutenue le : **10 décembre 2007**

MEMBRES DU JURY

-Ms Lorenza MONDADA

professeur de linguistique à
l'Université Lumière Lyon 2

- Ms Natalie Kübler

Professeur à l'Université
Paris 7

- M . Gabriel Bergounioux

Professeur à l'Université
d'orléans

- M. Jean Paul Régis

Professeur à l'Université
François Rabelais de Tours

- M. Thomas Pughe

Professeur à l'Université
d'orléans

Sixième partie

**Tentative de dégagement du sens de la prosodie des
énoncés métaphorique à partir de données contrastives
d'oral spontané : vers un modèle génétique**

Introduction. Focus et emphase

Le français et l'anglais ont des stratégies de mise en saillance qui présentent des différences majeures: l'accent lexical porte également le signe de la saillance en anglais, et trouve son équivalent dans le phénomène de *phrasing* (accentuation par groupes rythmiques organisée selon des contingences syntaxiques et sémantiques) en français. Les deux langues utilisent par ailleurs les mêmes paramètres prosodiques pour faire ressortir une syllabe ou un terme entier d'un énoncé : la durée, la fréquence, et l'intensité principalement. Le langage gestuel, les regards, qui ont aussi leur importance dans ces phénomènes de mise en saillance ne seront pas pris en compte. Dans les deux langues, la mise en saillance influence ces paramètres prosodiques de façon similaire, à savoir, une augmentation de la durée, une montée en fréquence (vibration plus rapide des cordes vocales), et une élévation de l'intensité (augmentation de la résonance). On pourrait théoriquement concevoir des formes de mise en saillance qui s'opéreraient par une baisse de fréquence, de durée, et d'intensité, par rapport à des valeurs neutres, et cette possibilité n'est pas écartée ici dans cette phase finale de théorisation des contours prosodiques des EMS.

On a établi que bien que les stratégies informationnelles et les systèmes d'accentuation soient différents, les trois dialectes présentent, à des degrés variables les mêmes déviations par rapport au focus simple.

Rien n'est simple car on peut penser que selon l'habitude et la propension d'un locuteur donné à métaphoriser, les contours métaphoriques ne présenteront pas les mêmes déviations par rapport à leur patron accentuel médian. Ce concept de contour moyen est primordial car quelles que soient les caractéristiques observées pour ces CMVs, elles peuvent être la manifestation d'une idiosyncrasie, et n'ont donc de sens que lorsqu'on en considère la déviation par rapport à une moyenne.

6.1 Le concept de prosodie-sens en linguistique contrastive

Le phénomène de métaphore vive à l'oral spontané, lui-même lié à celui d'innovation lexicale (ou d'hapax), est intrinsèquement un événement prosodique. L'effort qui sous-tend l'opération est marqueur ou marqué d'une série de phénomènes prosodiques qui semblent, à la suite de l'écoute et des observations des contours prosodiques (intonation et intensité), être de bons indicateurs de métaphoricité, ou de vivacité métaphorique. Il semble aussi que l'écart entre les pics d'intensité et de fréquence et/ou le retard de pic soit proportionnel à la vivacité métaphorique signifiée par le locuteur, avec la condition préalable qu'il s'agisse d'un focus. Ces indices ont initié une investigation des théories qui ont tenté d'établir avec plus ou moins de succès une grammaire phonologique, selon le principe que tout écart phonologique par rapport à un niveau idéal neutre pour un locuteur donné a un sens, est le reflet d'une signalisation, d'une attitude, et d'une émotion.

6.1.1 Vers une théorie universelle sens-prosodie

Ce chapitre tente de théoriser cette influence prosodique des données chiffrées des EMVs du français de l'anglais britannique et de l'anglais américain à la lueur des dernières théories qui établissent des passerelles entre prosodie et sens. L'étude contrastive des métaphores se complique dès lors. Car jusqu'à ce stade de l'étude contrastive, toutes les données et outils utilisés étaient similaires pour les deux langues et les deux dialectes: les coefficients d'analyse sémantique latente, les structures informationnelles. Or, comme il a été établi, les méthodologies en phonologie sont différentes à la fois pour les deux langues et les deux dialectes.

Dans une première étape, l'état des lieux des écoles de prosodie avait été l'occasion de répertorier les traits prosodiques que ces différentes écoles prennent en compte, et cela pour mieux cerner les traits prosodiques qui sont retenus dans le cadre de cette étude. Seuls ont été retenus les paramètres probants pour les trois dialectes : le saut de fréquence, la durée syllabique, la distance du pic de fréquence à la frontière droite de la syllabe, et la distance du pic de fréquence au pic d'intensité, paramètre qui semble être discriminant pour les EMVs .

Jacqueline Vaissière (Vaissière 2002 :2) met en parallèle cette disparité au niveau des langues et au niveau des écoles :

'language description is very challenging since some of the aspects of intonation are universal whereas others are highly language specific (...) But research in this field faces major difficulties. The second generation has not yet reached full development yet. The obvious problem is the lack of a comparable way of describing prosody in different languages.(Vaissière 2002:2)

Pour venir à bout de la difficulté qu'il y a à élaborer une méthodologie unique pour décrire la phonologie des langues, l'auteur parle de la nécessité d'une troisième génération d'analyse prosodique, qui devient nécessaire vu que la deuxième ne parvient pas à résoudre les problèmes

auxquels elle est confrontée, car « il lui manque des méthodes comparables de description de la prosodie dans différentes langues » (traduction).

Les conclusions auxquelles elle parvient paraissent être un bon point de départ pour déterminer le cadre de l'analyse des données prosodiques pour les métaphores du présent corpus. L'approche contrastive nécessite de tenir uniquement compte des universaux, en élaguant ce qui est spécifique à un dialecte particulier (*language specific*), pour pouvoir apprécier la variation des mécanismes entre les dialectes. Ultimement l'ambition de l'analyse d'une des « fonctions prosodiques », ici le signalement d'une opération de métaphorisation, est de participer à l'élaboration de cette méthodologie de troisième génération.

Il est dorénavant avéré que la prosodie fournit de l'information à la fois sur le plan lexical, sémantico-syntaxique du discours et aussi au niveau métalinguistique, c'est-à-dire par rapport à ce que le locuteur a à dire sur ce qu'il dit.

Si les motifs acoustiques sont emmagasinés dans la mémoire et correspondent à des représentations mentales : « We postulate here that they are encoded via variations of acoustic parameters referring to mental representations and stored in memory in the form of acoustic patterns » (Morlec 2001 :4), le contraste entre ces motifs intégrés et idéalisés et un schéma prosodique particulier devrait idéalement mener à une solution unique quant à l'attitude mise en jeu. L'information prosodique, toujours d'après les auteurs, est ainsi décodée par les allocutaires à la suite d'une série de comparaisons avec un ensemble de 'possibles' prosodiques. Ce qui signifie que la production d'une métaphore vive à l'oral pourrait être reconnue par sa correspondance avec une sous-catégorie d'emphase spécifique, qui possède des contours spécifiques et peut certes varier avec les individus, mais qui est reconnaissable comme telle par les allocutaires avec une efficacité optimale dans un contexte énonciatif donné.

Ces contours ont été observés dans le chapitre précédent et on va tenter de les ancrer dans les théories prosodie-sens les plus récentes. Les contours prosodiques CMV abritent de façon pondérée ceux du *focus* (pic de fréquence au niveau haut), augmentation de l'intensité et allongement de la durée syllabique (Yi Xu et Ching X Xu, 2003). Bien sûr, ces traits sont différents dans les énoncés relevés (fréquence généralement moins haute, intensité orientée à droite de la syllabe, et peu d'accents sur les premières et deuxième syllabes en français, ce qui est le propre des emphases dans cette langue).

Cette conclusion était déduite des travaux de Yi Xu et Zongji Wu (2003 :33) dans la section précédente. Ceux-ci ont élaboré des expériences qui démontrent la réalisation en parallèle de plusieurs prééminences et qui élucident les motivations sous-jacentes à la formation des motifs mêmes des contours prosodiques. On a également eu recours à la thèse d'Olivier Piot (Piot 2002), qui définit deux éléments fondamentaux dans l'expression des attitudes par la prosodie, ce qui permet ainsi de comprendre comment les contours prosodiques sont encodés par le locuteur mais décodés à la fois par l'allocutaire et par le locuteur. Ces deux éléments, qui apportent une explication cohérente à la formation de contours prosodiques, sont l'évaluation de la *maturité* et le *tonus*. Ils sont indispensables car c'est le point de départ d'une théorie prosodique qui considère tous les éléments prosodiques du signal sonore, et même plus (langage corporel accompagnant l'acte de discours), par opposition à une tradition qui s'en tenait à l'observation du débit et de la fréquence.

6.1.2 Yi Xu et la réalisation parallèle de proéminence : Quelle influence sur les rapports prosodie-sens ?

Le modèle de Xu et Zongji Wu (2003) jette une lumière neuve sur celui de Pierrehumbert concernant l'intonation de l'anglais où elle considérait que la réalisation de surface des contours de F₀ résultait de deux niveaux tonaux, bas et haut (L et H), et que tout ce qui intervenait n'était qu'un artefact, à la façon du câble ballant entre deux poteaux électriques, pour reprendre une comparaison des auteurs.

Xu applique ses résultats obtenus de ses travaux sur le mandarin (langue tonale) sur l'anglais américain pour tenter de clarifier ce modèle trop pauvre, en émettant l'hypothèse que les contours F₀ de surface sont le résultat d'unités tonales et intonationnelles, et que ces unités ne correspondent pas aux pics et aux vallées visibles des contours F₀ pour deux raisons. La première est que, pour une cible tonale donnée et la durée d'une syllabe imposée par un motif rythmique, la cible n'est quelquefois pas atteinte. La deuxième raison est que les résultats sur les représentations acoustiques des tons et des *focus* tendent à montrer que plus d'une catégorie de composants de tons et d'intonation peuvent se manifester en un même endroit de l'énoncé.

Aux accents lexicaux et rythmiques s'ajoute, en parallèle, le troisième type de proéminence d'origine pragmatique : ce sont les accents de focus et d'emphase qui créent du sens qui n'est pas directement dicté par la syntaxe et la sémantique. Les contours des EMVs étudiés rentrent à deux titres dans cette catégorie car ils correspondent à une focalisation et une attitude.

De plus les traits pragmatiques et métalinguistiques des EMs sont indépendants de la langue : l'innovation, l'indication à l'allocutaire de l'usage d'un terme inattendu, le plaisir d'innover, de résoudre un problème...

Les auteurs démontrent aussi que les syllabes non accentuées ont aussi une hauteur tonale propre qui varie avec l'environnement énonciatif (downstep) et avec le locuteur. Ce qui revient à dire que toute proéminence, qu'elle soit focale ou emphatique, se superpose au moins à une autre proéminence, ce « niveau tonal de base » correspondant à la syllabe non accentuée. De la même façon il nous semble probable que la proéminence due à l'innovation métaphorique s'intègre à une proéminence focale plus ou moins prononcée et qu'il peut y avoir, à des degrés différents, réalisation parallèle.

6.1.3 La réalisation en parallèle du focus restreint (narrow focus) avec d'autres proéminences

Partant de conclusions tirées de travaux antérieurs selon lesquelles les contours F₀ de surface ne représentent pas directement et complètement les composants sous-jacents qui opèrent dans la production d'intonation dans le discours oral, les auteurs s'attachent à observer à quoi correspondent exactement les contours de fréquence fondamentale visible (de surface) pour de courts énoncés déclaratifs en anglais américain. Ils aboutissent à voir dans le signal la manifestation d'impulsions initiales sous-jacentes d'ordre pragmatique et de contraintes qui sont la nature des phonèmes mis en jeu, et les contraintes articulatoires. La vitesse de changement de ton est fonction de contraintes articulatoires, notamment au niveau du larynx et des zones supra-laryngales, et est limitée par celles-ci.

Il faut, lors de cette dernière étape de l'observation prosodique, tenter ici aussi de déterminer les contraintes qui expliquent et régissent le déroulement dans le temps des contours des EMVs, de la façon la plus fine possible.

Biomécaniquement, les études récentes montrent qu'il existe à la fois de fortes contraintes à synchroniser des mouvements articulatoires liés (Kelso, 1984, Schmidt, 1990), mais aussi des preuves que les cibles tonales sont réalisées de façon synchrone avec le segment de la syllabe (Xu 1998).

La partie initiale des contours de F0 de la syllabe correspond donc à une phase transitionnelle, alors que la partie finale correspond plus à la cible tonale originale. Cette cible n'est pas la même que celle de la tradition AM (autosegmentale métrique), qui voyait la réalisation effective du pic de F0. Selon Xu, cette queue de syllabe ne fait que *tendre vers* la cible visée : plus la syllabe est longue, et dans le cas de notre étude, plus l'emphasis est prononcée, et plus le pic de F0 visible (dont les valeurs sont automatiquement relevées par le logiciel Praat) correspondra à la cible sous-jacente.

Ce que l'on observe pour chaque syllabe est donc largement transitionnel.

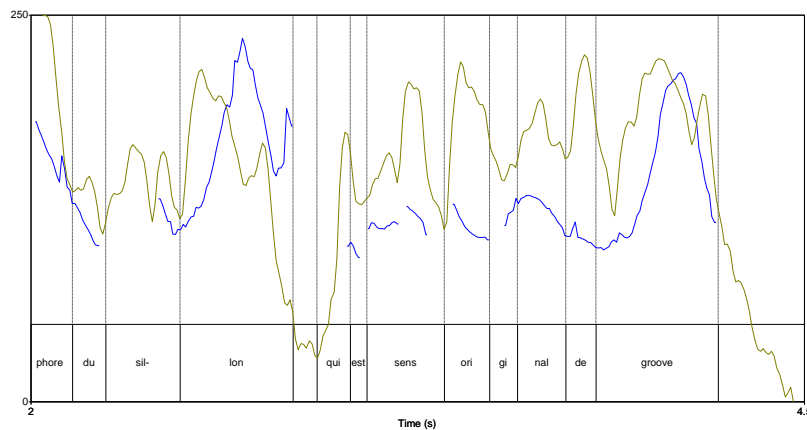


Figure 120 : Contours prosodiques de noyau métaphorique à faible vivacité
« la métaphore du *sillon* qui est le sens original de *groove* (376, F9) »

Ici le locuteur traite explicitement de métaphores et de façon contrastive ! *sillon*, d'après lui, est la métaphore équivalente en français à *groove* en anglais. Les contours sont similaires pour *sillon* et *groove* mais plus typés CMV pour *sillon* que pour *groove*. On remarque pour les deux termes une vallée de F0 (en fin de première syllabe pour *sillon* et en début de syllabe unique pour *groove*) initiale qui correspond à une période de transition.

Ces traits sont effectivement valables pour les trois dialectes, car directement liés à l'appareil phonatoire, et en particulier aux cordes vocales qui doivent accomplir plusieurs cycles avant d'atteindre une certaine cible tonale :

Ecartement par pression pulmonaire, force de rappel élastique, effet Bernouilli. Ce dernier ralentit la baisse de P_o (pression) qui elle-même ralentit la vitesse d'adduction des cordes vocales et allonge la durée du VOT (Voice Onset Time/ temps d'attaque du voisement).

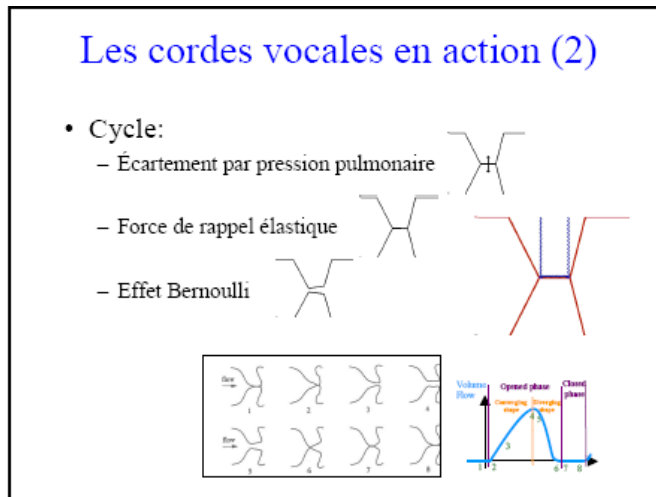


Figure 121 : Le cycle des cordes vocales (Bailly 2001)

Le retard de pic est largement présent dans toutes les fins de groupes rythmiques, et dans les syllabes non terminales, la différence dans les contours des EMs correspondant à l'augmentation de cet écart, à l'avènement tardif du pic de fréquence, et cela quelque soit le type de syllabe.

Deux causes possibles : ou bien le pic d'intensité advient de façon précoce, ou celui de fréquence advient de façon tardive, ou les deux phénomènes sont conjoints. Ces deux causes peuvent être indépendantes ou liées. Il est très probable qu'elles apportent un éclairage sur la signification des CMVs et sur les mécanismes qui sous tendent cette opération d'innovation lexicale. Si ce retard de pic est l'indicateur prosodique le plus caractéristique, on peut penser que son utilisation comme marqueur apportera non seulement des informations sur la vivacité des emplois métaphoriques, mais aussi sur des emplois non métaphoriques qui ont des traits communs avec les métaphores vives : hésitation sur le lexique, manque de maturité estimé par rapport au concept, vis-à-vis du locuteur ou de l'allocutaire.

Le modèle prosodique considéré est double :

- C'est un modèle **linéaire** : Chaque syllabe à une hauteur tonale, qu'elle soit accentuée ou non. Les proéminences diverses correspondent, surtout au niveau de leur initiation (*onset*), aux segments syllabiques.
- C'est aussi un modèle **superpositionnel** : les fonctions comme celles de focus et d'emphase ont une réalisation de surface qui peut dépasser le niveau de la syllabe, et même du mot. En français où l'accentuation de frontière (de hiérarchisation des segments et donc de l'organisation du discours oral) se produit au niveau du groupe rythmique, certains énoncés métaphoriques seront accentués non sur la tête de métaphore mais sur la tête de groupe rythmique, généralement à droite de celui-ci.

Cette réalisation en parallèle de plusieurs proéminences se fait davantage au niveau du mot pour l'anglais et au niveau du groupe de sens/rythmique en français :

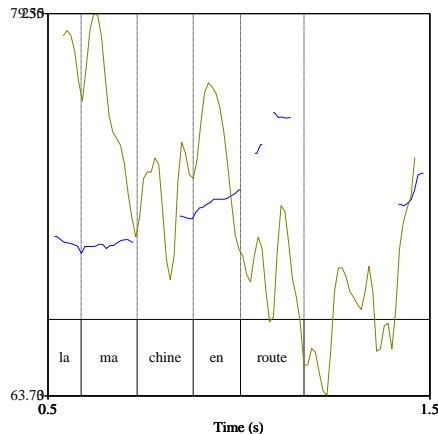


Figure 122 : Accentuation en fin de groupe rythmique en français

La conception des proéminences adoptée dans le travail qui suit est bien résumée par Xu (Xu 2003 :40) :

Nous considérons les implications de nos données sur la compréhension théorique de l'intonation en général en introduisant un nouveau modèle d'intonation. Ce modèle repose sur une division majeure entre un module fonctionnel et un module articulatoire. Le module fonctionnel consiste en des fonctions de communication qui agissent en parallèle les unes par rapport aux autres, le module articulatoire est pour sa part composé de forces physiques diverses. Dans ce modèle, des fonctions de communication distinctes assurent les cibles tonales en parallèle, les écarts de fréquence pour les cibles tonales et la quantité d'effort à fournir pour chaque cible tonale.

Le module articulatoire implémente ensuite les cibles tonales avec l'effort articulatoire nécessaire. Les contours de surface résultants sont donc la manifestation à la fois de chaque fonction de communication mais aussi de l'effet de propriétés physiques variées du système articulatoire.' (traduction GC)

Le premier module, le module fonctionnel est celui qui est à l'origine des différences entre les simples *focus* et ceux affectés de la fonction de communication qu'est l'emphase métaphorique. La section suivante tente de définir ce module fonctionnel dans le cadre des EMVs.

6.2 Les émotions et le langage : arrière plan

Introduction

Le concept d'émotion semble central à l'étude des énoncés métaphoriques. Tout d'abord il est lié à la production métaphorique, puisque celle-ci est la manifestation d'une langue en mouvement, en *motion*. La création de nouveaux usages lexicaux est forcément liée à un changement, qui représente un transfert (lexical et conceptuel), donc à un mouvement, mais elle produit aussi un mouvement, une redistribution, un « chamboulement » dans les conceptions, les représentations du monde du locuteur et des allocutaires. Ce chamboulement est une émotion, il est ex- motion ou émotion, car il résulte d'un mouvement. Il se produit simultanément à l'encodage et au décodage des métaphores ressenties comme vive un va et vient entre deux concepts « éloignés ». La métaphore est décodable dans l'ordre inverse de l'apparition des concepts mis en jeu, du signifiant du teneur (qui est la topique) on est catapulté vers celui du véhicule pour ensuite retomber sur le teneur en gardant certains aspects (ou la totalité) du véhicule, cette oscillation inter-conceptuelle se stabilise en une représentation hybride.

Cette émotion sera également celle du locuteur qui résout un problème, une contrainte, et qui par la production métaphorique, libère l'énergie liée à cette contrainte, d'où le tonus de l'emphase, mais aussi un contraste marqué par rapport à d'autres accents qui sera un signal sur le besoin pour

le locuteur et l'allocutaire de traiter cet usage métaphorique comme tel, comme du nouveau, qui ne faisait pas jusqu'alors partie intégrante du monde du locuteur et/ou de celui de l'allocutaire.

Le concept d'émotion est d'autant plus approprié que le *mouvement*, *déplacement* lié au concept de CONTAINER est le champ sémantique le plus développé dans les deux langues pour signifier l'émotion procurée par la musique. Les métaphores telles qu'*accélération*, *freinage*, *carte routière*, mais aussi *stops*, *vehicle*, *moving*, en anglais correspondent aux deux tiers des emplois métaphoriques, le restant étant constituée de métaphores développant le mapping [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE PARLEE] ou le mapping [LA MUSIQUE EST UNE CONSTRUCTION]. Mais les deux vecteurs (langue et mouvement) sont liés puisque la langue est elle-même représentée de façon universelle comme un parcours, un itinéraire, non seulement temporel mais aussi spatial. Bien que certains locuteurs semblent utiliser la même intonation pour cette deuxième catégorie comme s'il s'agissait de véritables métaphores vives (ce qui est cohérent avec le concept de polysémie intonationnelle évoqué plus haut), elle ne semble pas être réellement vive métaphoriquement puisque *musique* et *langue verbale* sont très proches et leur distance sémantique très faible. Cette section, en termes simples, s'applique à définir « *what's moving* », ce qui bouge, mais aussi qui remue profondément lors de la production d'EMs.

6.2.1 Arrière-plan théorique de la psychologie des émotions

Une brève rétrospective des différentes théories des émotions illustre à quel point le concept d'émotion éclaire ce qui sous-tend la production d'EMs à l'oral. Aristote, dans ses *Topiques*, fait la distinction entre l'origine qui provoque l'émotion, et la représentation de cette origine qui va faire naître l'émotion et coïncider avec elle. Cela correspond à notre contexte : l'origine d'une métaphore est liée à l'expérience de chacun, à son arrière plan culturel, à la façon dont il interagit avec le monde. La production métaphorique elle-même est la re-présentation de ces associations imprimées en nous qui accompagne cette émotion, dont l'expression de surface est la prosodie, le langage corporel, la communication au-delà du simple choix des mots. Cette émotion réside dans l'association même.

Selon **Descartes**, les passions sont indispensables à notre survie en sorte que le monde, par son emprise sur nous, nous avertit de ses dangers. Et cela n'est pas sans rappeler la fonction de signal qu'a la prosodie dans les EMs, qui consiste à signaler un danger de décodage, d'interprétation au destinataire de la métaphore.

Il souligne aussi l'aspect du désir (Descartes 1649) comme origine de l'action. 'Si l'objet désiré est accessible, il suscite l'action, s'il est inaccessible, il résulte dans une retenue d'énergie, une langueur (Descartes 1649). Tout ce qui est retenu doit tôt ou tard se libérer. Et cette libération établit le lien entre désir, action envisagée pour le satisfaire, et tonus musculaire dans tout phénomène d'emphase. En effet, toute mise en saillance à l'oral est une sorte de cri, or les cris sont de façon indéniable un mécanisme de libération d'énergie. L'emphase est une sorte de cri verbal modulé et tempéré. Descartes ajoute que les représentations imaginées (donc le concept de métaphore entre autres) possèdent les mêmes capacités à produire des émotions que les perceptions elles-mêmes.

Selon **Hume**, la deuxième espèce de perception, à savoir les idées, est moins forte que la perception direct par les sens, puisqu'elles sont des copies des impressions, elles sont donc moins vives. On peut penser que la métaphore naît le plus souvent d'une idée, la métaphore est la trace d'une vivacité car il y a aussi motivation pour résoudre un problème (vide lexical). Cette résolution d'un problème met un terme en quelque sorte à une appréhension, une incertitude, et cela agit sur l'acte verbal, qui n'est plus seulement motivé par une idée qui serait une pâle réflexion d'une perception directe, mais par une énigme à résoudre, un manque à combler.

De façon intéressante pour l'étude des métaphores à l'oral, Hume fait intervenir des principes universels d'association, qui produisent des relations naturelles, des associations naturelles d'idées. Les métaphores innovantes sont très précisément d'ordre associatif. Les vecteurs métaphoriques qui organisent notre pensée sont des associations naturelles dans le sens où ils sont illustrés dans la nature, et explicables par notre nature ([CE QUI EST HAUT EST BIEN]). Hume les compare aussi à une forme d'attraction. Cette attraction se retrouve au niveau des réseaux d'association métaphoriques dans les différents mappings, ontologiques, expérimentiels, et image-schématique. Cette causalité, selon lui, nous permet d'entreprendre des raisonnements, de produire des inférences sur ce qui n'est pas directement présent à nos sens ou à notre mémoire.

Cette définition des inférences s'applique sans aucune réserve à la métaphore vive à l'oral. En conséquence, il semble que par rapport à une simple énonciation d'une idée pour laquelle les termes adéquats s'enchaînent sans heurt, il y ait une opération mentale d'un niveau plus complexe, une association qui n'est pas déjà installée, mais qui néanmoins se fait « naturellement », mais, et là réside le facteur distinctif des productions métaphoriques vives à l'oral, cette opération mentale motivée et « é-motive », correspond à une passion, une émotion plus ou moins forte. Il semble que cette motivation, cette émotion puisse être détectée dans le geste verbal prosodique, résultat psychomoteur de l'émotion.

Ces associations peuvent, comme Hume le soutenait, être le résultat d'expériences passées, mais aussi correspondre à des modèles cognitifs plus ou moins intégrés culturellement (*discussing is wageing war*) ou bien à des principes physiologiques de base. Selon Hume, ce sont les répétitions d'expériences vécues de certains événements suivis d'autres événements qui font que nous voyons la première sorte d'objets comme *cause* et la deuxième comme effet (cf Piot 2002 :20).

On peut très bien reprendre l'argument de Hume, et substituer à *cause*, *élément comparé*, et à *conséquence*, *élément comparant*. Ainsi il n'est pas faux de dire que *bien* est une conséquence de *haut*, et *meilleur* une conséquence de *supérieur*. Puisque, comme le souligne Lakoff dans *Metaphors we live by*, un verre plein est meilleur qu'un verre vide, et qu'une position debout est plus souhaitable qu'une position couchée. L'exemple repris par Olivier Piot est la preuve que ces considérations sur la relation entre l'émotion, la raison et le raisonnement sont aussi de mise dans l'étude des métaphores vives : « c'est parce que nous avons toujours, dans notre expérience passée perçu ce genre de fumée se dégager d'un feu que nous disons du feu qu'il est la cause de la fumée... » (Ibid)

Or le rapport de la fumée au feu peut aussi être entendu comme synecdoque, ou encore comme métonymie. Fumer une cigarette, c'est bien la brûler avant tout. La métonymie comme la métaphore fonctionne par associations, la première étant motivée alors que la seconde naît d'un rapport allotopique.

6.2.2 Les émotions selon Darwin

Les émotions sont directement corrélées avec réactions et actions. Une émotion naît à partir d'une réaction à un stimulus. Par habitude cette émotion réussit à se produire sans même qu'il y ait la réaction. Cela conduit automatiquement à distinguer une fonction communicative dans ces émotions, qui serait de signifier à l'autre comment on se positionne par rapport au stimulus (ou à l'action). « La répétition de ce comportement le fixerait alors dans le patrimoine de l'espèce, selon le premier principe fondateur qu'est l'acquisition par répétition » (Piot 2002). La plupart des comportements émotionnels peuvent être représentés comme un déplacement, le long d'un axe, par rapport à un comportement « neutre » non affecté par aucune émotion. Ce qui explique que le

déplacement est aussi possible dans le sens opposé par rapport à l'origine. On peut émettre l'hypothèse que les paramètres prosodiques en jeu dans les CMVs sont aussi des points qui peuvent évoluer dans les deux sens sur un axe. De même que la vivacité métaphorique engendre les déviations observées, on peut penser que l'opposé d'une métaphore vive (un pléonasme ?) engendre des déviations dans l'autre sens (courbe de F_0 qui chute dès la frontière gauche de la syllabe, rétrécissement de la durée syllabique etc.).

Cela est aussi cohérent avec ce qui semble se passer pour les manifestations sémantiques des EMs. De la même façon que « *up* » est « bien », « *down* » est mauvais. Selon un des locuteurs (F3), la bonne musique était de « *la nourriture* », la musique qui le laissait indifférent « *du baume* », selon un axe allant de l'intérieur vers l'extérieur du corps, la *nourriture* pénètre, le *baume* reste en surface. Il y a donc cohérence à la fois entre les concepts mis en regard et les réactions émotives.

6.2.3 Freud et la métaphysique analytique

Avant Freud certains philosophes avaient montré que la conception cartésienne de l'âme humaine était insuffisante. Pour Descartes, l'esprit s'identifie à la conscience, la pensée claire et distincte. On pouvait avoir accès à tout ce qui se passe en nous, sans erreur. Déjà pour Leibniz, contemporain de Descartes, on ne peut pas rendre compte de l'esprit humain sans pensées inconscientes. « Il existerait chez l'individu une multitude de perceptions simultanées, mais seules certaines accèdent à la conscience » (Ibid). Il a été vu que la métaphore fait à la fois appel à la conscience, et aux autres niveaux intégrés (l'inconscient, le ça le surmoi, la mémoire) qui exercent une pression sur les représentations (paroles inconscientes, lapsus révélateur).

La métaphore vive n'est pas un lapsus révélateur mais un écart révélateur, et la composante inconsciente des métaphores est importante, leur choix dénote et connote l'expression d'un sens. Dans les deux cas, lapsus et métaphore, il y a imprévisibilité. Le lapsus freudien peut en ce sens être considéré comme une métaphore involontaire. Dans sa *Métopsychoanalyse*, Freud (1915), nomme préconscience ce stade où des représentations sont présentes, et peuvent à tout moment devenir conscientes : directement accessibles au regard de la conscience, comme le champ de vision pour la vue.

Là encore, il semble que le spectre des « possibles » pour métaphoriser un concept donné, se situe dans une antichambre de ce concept, ou dans son champs de vision, ou plus précisément à 'portée d'association'. Cette portée (ou cette étendue) est liée à la vivacité métaphorique. Une métaphore hors de portée d'un concept ne pourra pas être comprise comme telle par l'allocutaire. Cette portée est définie ontologiquement, culturellement, expérientiellement. On peut être percé, transpercé, criblé, terrassé, pris, tué sous l'emprise de la musique, mais difficilement « kidnappé », ou « assassiné ».

Chez Freud, les émotions sont des pulsions. Et, de façon très significative, il nomme « topique », le « ça », c'est-à-dire l'ensemble des pulsions. Les pulsions donneraient naissance à des prises de conscience et à des actes. En d'autres termes moins freudiens, les éléments de la topique, dans le texte et le contexte du discours oral, peuvent être conçus comme des pulsions ou des émotions qui motivent (ou pas) la naissance de foci, qui peuvent, si toutefois la pulsion topique est assez forte, être réalisées en métaphores. Elles peuvent être comprises sous cette lueur comme des associations psychanalytiques. Les métaphores de l'intériorité, de la pénétration pour l'expérience de la musique trouveraient alors d'autres explications que de simples correspondances à des couplages ou fusions d'espaces mentaux. Les métaphores seraient motivées par le conscient et l'inconscient. Cela jetterait de la clarté et de la cohérence sur l'ensemble des métaphores musicales qui ont trait au plaisir, à la nourriture, la langue, la pénétration, la génération.

Le sur-moi, ensemble des interdits, correspondrait, dans cette adaptation du schéma freudien aux métaphores, à l'ensemble des règles lexicales, des métaphores installées qui forment des habitudes d'associations. Il contiendrait aussi l'idéal de l'instance de parole, qui trouverait inmanquablement le bon terme, une instance d'élocution parfaite ; cet idéal, bien entendu, n'étant jamais atteint.

L'émotion et sa quantité d'énergie, sont liées à un signifiant, une représentation. Les pulsions constituent une force qui tend à résoudre une tension. Dans notre adaptation du schéma freudien à la métaphore, la tension est constituée par la représentation et le vide lexical qui interdit sa mise en mots. La métaphore permet de résoudre cette tension en procurant du plaisir en une sorte de soulagement advenant au terme d'une restriction.

Ce plaisir doit être perceptible phonologiquement. Plus la tension entre représentations et lexique disponible est grande, plus ce plaisir (ou ce soulagement) le sera, puisqu'il correspondra à la résolution d'une frustration d'autant plus grande. Ce ne peut être qu'une facette des fonctions en jeu dans l'intonation accompagnant les métaphores vives, il y a aussi de l'hésitation, du manque d'assurance, de la surprise.

6.2.4 La perspective cognitive

D'après celle-ci, émotions et pensée sont liées. Cette assimilation est omniprésente dans les ouvrages de Lakoff et de Johnson, dès *Metaphors we live by*. Parmi les trois grandes motivations des métaphores, Lakoff et Johnson discernent : les images schématiques que tous les membres d'une même culture ont en commun, l'expérience, notre origine ontologique.

La troisième motivation des vecteurs métaphoriques, la nature de ce que nous sommes, rejoint l'idée que pensée et émotions sont liées. Un corps qui parle utilise des organes, des muscles, influence la façon dont on dit les choses. (voir Olivier Piot, *la prosodie des émotions*)

La perspective *sociale constructiviste* met l'accent sur la culture qui fournit des cadres pour les émotions. La frontière à partir de laquelle on va éprouver une émotion donnée, la joie par exemple, est dépendante du cadre socio-culturel. On peut ici extrapoler dans le domaine présent en affirmant que la limite à partir de laquelle une métaphore innovante déclenche une réaction de joie ou de surprise est aussi culturelle. Si l'on prend [LA MUSIQUE EST UN LANGAGE], cette métaphore peut être considérée comme innovante pour certains qui ne la pratiquent pas et ne pas même être une métaphore pour d'autres.

6.2.5 Introduction à l'étude scientifique contemporaine de l'expression des émotions

L'étude des gestes faciaux est celle qui a servi de fondements à l'hypothèse d'universaux dans l'expression des émotions chez l'homme. Colère et joie sont des émotions plus sociales que peur et tristesse. Un des tenants de cette théorie est que « moving towards » (le rapprochement) est associé typiquement avec la joie, alors que colère et peur correspondent à « withdrawal » (le retrait). Les grandes lignes de cette école dégagées par Olivier Piot dans son introduction sont éblouissantes d'enseignements pour notre analyse des émotions qui sont liées à la production métaphorique, en effet, *moving towards* et *withdrawal*, sont des mouvements que l'on retrouve dans les métaphores des deux langues employées dans le cadre du discours sur la musique : « je trouve pas autre chose elle s'auto-mutile en ce moment dans son interprétation c'est à dire qu'elle lâche pas suffisamment elle se fait peur » (228,F5).

Sont cités dans la littérature six émotions majeures : joie, tristesse, peur, dégoût, colère, surprise. Ces six émotions sont à la base de toutes les autres. Elles sont les universaux, les *patterns* spécifiques de l'adaptation du corps à son milieu. Les émotions liées à l'acte discursif lui-même sont plus complexes mais pas radicalement d'un autre ordre. La saillance des EVMs pourrait paramétrer les contours prosodiques comme de la joie (joie d'avoir trouvé un terme qui comble un vide, d'avoir résolu un problème), de la peur (appréhension de ne pas avoir choisi le meilleur terme, de ne pas être compris) ou même la surprise (surprise éprouvée à entendre son propre choix lexical :

when you think of music you can think of every element there is **fire**(126, E4)).

Cet énoncé est suivi d'un rire mêlé d'étonnement comme une appréciation du locuteur sur le caractère peu conventionnel de sa métaphore. Pour Scherer (Scherer 1984 : 1346), Il existe une dichotomie entre SNS (somatic nervous system) et ANS (autonomic nervous system). L'ANS assure et gère l'énergie, son stockage et sa conservation nécessaire aux situations d'urgence. Il contribue à l'activité et à la tonicité musculaires.

Quant au SNS, on y distingue effets tonique et phasique. Le premier correspond à l'augmentation du tonus musculaire, tandis que l'aspect phasique correspond à la coordination des mouvements. Le premier système n'est pas assujéti à la volonté contrairement au deuxième qui l'est et régule le tonus musculaire et nerveux dû à des comportements émotifs. « Le SNS répond plus rapidement que l'ANS lors du déclenchement d'un comportement émotif, mais l'action de ce dernier persiste plus longtemps après la disparition de la cause du comportement »(Ibid).

Si l'on considère que l'ANS, responsable du stockage et de la gestion de l'énergie, est le système qui gère l'effort articulatoire, alors cela expliquerait le déplacement des pics de fréquence vers la droite des contours syllabiques dans les CMVs, puisque son effet (action sur la fréquence) persiste plus longtemps que l'effet tonique du SNS qui agit sur l'intensité et n'est pas assujéti à la volonté. Cette dichotomie entre système nerveux somatique et autonome fournit pratiquement une explication des contours CMV. Scherer insiste sur la justesse du décodage par l'allocutaire des émotions du locuteur à partir des indices prosodiques : « There is a clear discrepancy, then, between the apparent lack of differentiated acoustic cues for discrete emotions and the performance of decoders ».

La similitude des signaux acoustiques n'est donc qu'une apparence pour Scherer. Les contours CMV ressemblent étrangement à des tons de frontière continuatifs, et parfois à des contours interrogatifs, mais il y a en fait des différences si l'on prend en compte tous les paramètres et pas seulement la courbe tonale.

6.2.6 Les SEC de Scherer

D'après celui-ci, nous évaluons constamment notre état émotionnel grâce à un ensemble de cinq SEC (Stimulus Evaluation Checks) : « Novelty check, Intrinsic pleasantness check, Goal/need significance check, Coping potential check, et norm/self compatibility check » Le premier SEC va stimuler une série de réactions physiologiques, qui peuvent avoir pour effet d'amplifier certaines caractéristiques vocales. Ceci paraît extrêmement important, à la lueur des pauses précédant toute production d'hapax, et de l'impression d'éclatement qui suit souvent :

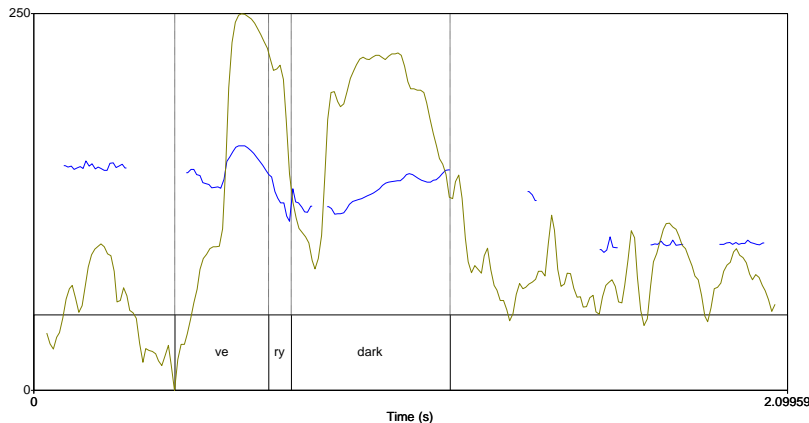


Figure 123 : Intensité et attaque VOT forte après pause : (2)*it's very dark*

Après la pause marquée par le locuteur, dans laquelle on peut situer le temps de gestation de la métaphore (certes peu innovante), l'intensité explose littéralement, comme en témoigne la largeur et la hauteur des pics d'intensité, qui atteignent très tôt dans la syllabe leur maximum. La fréquence, quant à elle, semble ne pas atteindre sa cible (sur *dark*) avant la frontière droite.

6.2.7 L'intégration des codes prosodiques

Les échanges vocaux adulte-bébé ont été étudiés et présentent un codage prosodie-sens bien défini. Les significations des intonations utilisées dans le langage adulte-bébé sont plus claires que celles du langage adressé aux adultes. Il existe un "code" prosodique, plutôt qu'une communication basée sur la reconnaissance de mélodies familières (cf Piot 2002 :42). Dès cette phase d'éducation prosodique, il a été établi que l'intonation montante est utilisée pour attirer l'attention, et « un signal dont l'intensité augmente de façon graduelle provoque l'ouverture des yeux et une réaction d'orientation » (Kearsley, 1973 cité par Piot, 2002 :43). Les contours typiques des EMV, présentent une montée de fréquence et un contour d'intensité qui croît abruptement pour redescendre avant la fréquence. On aurait, d'après les codes de ce protolangage prosodique, deux effets inverses, une montée de fréquence qui attire l'attention, et une baisse d'intensité qui ne favorise pas une réaction d'orientation. N'est-ce pas normal qu'il y ait désorientation lorsque l'on a affaire à une violation sémantique ? On attire à la fois sur un terme, et sur le côté déroutant du terme. Il y a conjointement orientation et désorientation, tentative d'organisation des représentations et désorganisation par rapport à une norme de représentation.

6.3 Le modèle émotion-prosodie-sens mis en place par Olivier Piot et sa pertinence par rapport à l'étude des métaphores vives à l'oral

6.3.1 Le concept de saillance. Réception d'un signal sonore et interprétation d'un sens

Grâce à une conception de la saillance dans un sens plus large qui ne se limite pas au cadre de la prosodie il est possible d'introduire les notions de *maturité* et de *tonus* développées par Olivier Piot, notions qui paraissent être la clef de la compréhension des motifs prosodiques analysés.

Une forme non perçue mais qu'on se représente peut être saillante au même titre que les formes perçues. Lorsqu'il y a mécompréhension de certains mots à la première écoute d'une chanson, ou d'un enregistrement (dans le cadre du travail de transcription) il arrive fréquemment que cette

représentation oblitère la véritable forme. On se rend compte que dans ce cas, la forme perçue est dominée par une représentation qui la domine en saillance. Dans des cas moins extrêmes, il peut y avoir une compétition plus équilibrée entre forme représentée et forme perçue. Cette compétition peut aboutir à une nouvelle saillance partagée entre forme perçue et représentée.

Un biologiste peut regarder un arbre et y voir à la fois la forme isolée qui se détache du fond qui n'en fait pas partie, et en même temps les nervures des feuilles, les cellules avec leurs chloroplastes comme il les a maintes fois vues à travers les lentilles du microscope. Cette forme saillante est donc une combinaison d'une activité perceptive et cognitive. Il en est de même pour les termes utilisés métaphoriquement, l'activité de perception appréhende le sens littéral du mot, alors que l'activité cognitive traite des représentations du mot qui sont personnelles, une forme non perçue directement.

Saillance est donc intimement liée à focus et au mécanisme même de métaphorisation. La différence entre un emploi littéral et métaphorique réside dans leur proportion, l'un sera plus perceptif, l'autre plus cognitif. Plus la part de cognitif diminue, moins la métaphore sera vive. Mais ce constat serait redondant sans l'introduction de l'idée selon laquelle cette saillance dénote un effort, un travail supplémentaire dans l'acte d'encodage et de décodage, car le locuteur soumet un message qui est focus, ou saillant à deux titres. Il est nécessaire que le locuteur augmente l'intersection entre les représentations de son propre monde et celles du monde de l'allocutaire.

Pour qu'il y ait métaphore innovante, il est nécessaire que les conditions d'imprévisibilité sémantique et de non lexicalisation soient réunies, mais aussi que le message soit perçu comme une métaphore. A cet égard, le concept de *perception* devient ambigu, et on doit considérer la réception du signal sonore d'une part, et l'interprétation d'autre part. Plus le terme est lexicalisé, plus le temps qui sépare les deux instants de la réception et de l'interprétation est court.

Les modèles de transmission dominants sont bi-directionnels, c'est-à-dire que la compréhension se fait à la fois des modules inférieurs (phonèmes, syllabes) vers les modules supérieurs (mot) et dans le sens inverse. Ce sens inverse s'effectue lorsque le locuteur marque une pause après un terme inattendu, ou bien utilise des marqueurs métalinguistique (*enfin façon de parler, tu vois*). Mais il se fait obligatoirement d'abord de façon chronologique dans le sens [phonème → syllabe → mot]. Plus un mot est courant et prévisible, plus la reconnaissance de celui-ci se fera tôt. Réciproquement les métaphores très vives et inattendues seront reconnues très tard. Il faudra probablement qu'un certain temps s'écoule après la dernière syllabe avant que la reconnaissance du terme n'opère. Cela explique la réaction de cet allocutaire lors d'une interview :

(3) L1 : *et en même temps t'as un swing stonien qui est plus **sexuel** qui est plus tu vois euh mais ça se rejoint toutes ces choses-là*

L2 : *c'est marrant parce que tu dis*

L1 : *c'est bien ce que j'ai dit là eh est-ce que j'ai été bon*

L2 : *t'as été très bon*

L3 : *j'ai entendu quelque chose mais t'as dit **sexuel** ou sensuel*

L1 : ***sexuel** les stones les stones c'est très sexuel les Stones*

La métaphore n'a pas été reconnue tout de suite de par son imprévisibilité '*mais t'as dit sexuel ou sensuel*', et *sensuel* était probablement plus prévisible que *sexuel* s'agissant du phénomène musical (et non des artistes eux-mêmes). Au-delà de ces généralités il est important que l'allocutaire, une femme (ce qui peut avoir une importance par rapport à ce mapping conceptuel précis), reprenne « *t'as dit sexuel ou sensuel* » car il y a eu retour sur le mot dans une opération allant d'une impression globale phonologique vers les syllabes, en d'autres termes la question de l'allocutaire revient à « la syllabe précédant [suel] était-elle *sen-* ou *sec-* ? ». Par sa culture et ses représentations propres, l'allocutaire était plus réceptive à *sensuel* que *sexuel*, puisque la saillance de *sensuel* au niveau de ses représentations était aussi forte que celle de la forme perçue *sexuel*.

À un moment donné, j'observe. Sans parti pris, c'est-à-dire sans écarter a priori, en disant : ça, ça n'est pas du domaine de; ou bien : ça, c'est trop compliqué; ou bien : ça, ça permettrait trop facilement les dérapages. Non, j'observe. C'est-à-dire que je suis dans une position qui correspond un petit peu à une sorte d'évidence à la Descartes, observant, regardant un feu qui brûle, avec les petites particules Et disant : nous avons à un moment donné des impressions qui sont des impressions de nos sens.

La difficulté en linguistique, nous le savons, c'est que ces impressions de nos sens, parce que nous sommes en même temps observateur et acteur, font que nous réagissons de manière beaucoup plus complexe. C'est-à-dire que nous sommes soumis à des représentations illusoires qui peuvent glisser subrepticement, à la fois parce que nous sommes dans cette double situation, parce que nous avons été formés d'une certaine façon, parce que nous avons été élevés dans une certaine langue, qui elle-même appartient à un certain groupe. Et tout cela fait qu'il faut multiplier les précautions.

Alors à ce moment-là, certains vont mettre l'accent sur l'activité symbolique, vont comprendre que l'affect fait partie du cognitif, vont mettre l'accent sur l'intersubjectivité, c'est-à-dire, je le répète, sur le fait qu'il va nécessairement y avoir des trous à combler, des attentes à déjouer, des approximations, bref que c'est un jeu extrêmement complexe. (Culioli 2002 :202)

Cette citation exprime clairement ce qui se produit pour le locuteur qui hésitait entre comprendre *sexuel* ou *sensuel*, et ce qui est développé dans ce qui suit. D'abord *ces impressions de nos sens en linguistique* nous font réagir de façon complexe parce que nous sommes observateur et acteur. Deuxièmement nous sommes acteurs de façon compulsive, « soumis à des représentations qui se glissent subrepticement », il s'agit de l'activité cognitive. Et *ces trous à combler*, ces *attentes à déjouer* qui font partie de ce qui est en jeu dans une métaphore d'innovation, sont la tâche du locuteur pour laquelle il dispose de marqueurs, de langage corporel et d'outils prosodiques. Quoi qu'on vît dans cette configuration que le locuteur choisit pour optimiser toutes ces représentations qui se « glissent subrepticement », il en demeure que sa complexité (par rapport à une réaction moins complexe à une représentation moins complexe) est décelable par l'allocutaire.

Les mots candidats, dans la théorie des logogènes, sont chargés acoustiquement et contextuellement. Ici, dans l'exemple supra, la charge acoustique et perceptible de *sexuel* était forte (le mot est un focus restreint), mais sa charge contextuelle était faible, ce qui explique la difficulté de reconnaissance constatée.

6.3.2 Reconnaissance du terme et du sens

Soit un sens intenté par le locuteur L par un énoncé donné, on peut considérer la probabilité $P(t)$ s attachée à ce que celui-ci soit effectivement compris.

La probabilité de reconnaissance du terme $P(t)$ augmente lors du traitement du message acoustique par l'allocutaire A qui, au fur et à mesure que les phonèmes sont réalisés, va écarter toutes les autres possibilités, ainsi invalidées par l'élimination successives des termes. Ces possibilités de tous les rhèmes possibles sont celles que le thème autorise, active d'une certaine façon ou, comme le formule A. Culioli, une observation *sans parti pris*, sauf un, celui du thème. Mais Si le terme ne correspond pas à l'ensemble des attentes possibles sur le sens du rhème, la probabilité de reconnaissance du sens ne suit pas dans le temps la même évolution que celle de reconnaissance du terme. En effet si le terme employé par L n'appartient pas à l'éventail des possibilités selon A, au fur et à mesure que les phonèmes du terme apparaissent et invalident les possibilités selon A, la probabilité de reconnaissance du sens diminue. Bien sûr il y a là une ressemblance avec ce qui se produit dans la production de véritables métaphores vives, par définition.

Il faudra attendre que tous les phonèmes soient réalisés, et même à ce moment, l'information peut être insuffisante comme dans l'exemple ci-dessus. L'accentuation pallie en partie cette carence d'information. Bien sûr le cadre qui correspond à la présente étude est celui d'un thème bien

identifié, ce qui est généralement le cas lorsqu'il y a innovation métaphorique. Sans cette condition, la métaphore innovante n'est pas décodable.

Le réseau sémantique est une autre façon de concevoir cet ensemble de possibles par rapport à une situation énonciative donnée. Notre lexique disponible peut être conceptualisé comme un espace vectoriel où chaque terme est un point et deux points forment un vecteur mesuré par la proximité sémantique, cette même proximité sémantique que les coefficients LSA tentent de quantifier. Lorsqu'un topique est activé, les termes sémantiquement proches sont plus facilement détectables. Dans l'exemple (3), il semble que *sexuel* soit moins activé que *sensuel* dans A(), le monde des représentations de l'allocutaire.

6.3.3 Maturité et visions du monde

Le locuteur s'efforce de fournir par *empathie*, à l'aide de la prosodie mais aussi du langage corporel, des indices supplémentaires, de façon à optimiser la maturité de A par rapport à la compréhension du sens que L transmet. Olivier Piot propose de considérer les conceptions du monde (ou vision du monde, ou même ensemble des représentations illusoires de Culioli) du locuteur L et de l'allocutaire A (L() et A()). Pour résumer ce qui se passe à ce niveau dans l'acte de parole, L dans son effort de transmettre le sens à A, se « met à sa place », c'est-à-dire qu'il se place dans L(A()), ce qui revient à dire qu'il essaye de se représenter les choses comme il estime que A se les représente. Il est crucial dans le cadre des métaphores vives à l'oral que L se positionne dans L(A()) mais soit également positionné dans L(), car plus particulièrement dans le tâtonnement lexical métaphorique, le locuteur est aussi son propre récepteur, et sa propre réception devance de quelque millisecondes celle de A. Ce double point de vue pourrait expliquer la complexité des contours prosodiques qui seraient une réalisation de surface de l'expression à la fois d'une attitude de signalisation provoquée par le point de vue L(A()) et d'une émotion provoquée par le point de vue L() ou même, pour être plus exact L(L()), car le locuteur est lui-même le spectateur de ses représentations, qui dans le cadre de métaphores vives, viennent se révéler à lui par cette avidité de transmission du sens. Si le locuteur n'est pas lui-même surpris de sa propre métaphore on peut questionner sa vivacité.

Il est nécessaire de considérer un troisième concept lié à la mesure de la probabilité que le sens soit véhiculé. Au-delà de Ps (L) et PsL(A()), qui sont les probabilités dans le monde de L et celui de A pour que le sens soit véhiculé selon L, il faut prendre en compte l'intersection de $Ps(L) \cap PsL(A())$, c'est-à-dire ce qu'il y a en commun entre le monde de L et le monde que L estime être celui de A.

6.3.4 La maturité

L'accent correspond ainsi aussi à un geste vocal, et c'est ainsi qu'il est métaphorisé. « il a monté le ton, il a appuyé le fait que, il s'est fait tout petit ..., he got on his high horses ». Les théoriciens de la psychophonétique montrent en examinant l'histoire de la voix dans l'espèce humaine et dans l'individu qu'elle est la métaphore des interactions physiques qui d'un point de vue darwinien sont à l'origine de ce que nous sommes. Cela est illustré du premier cri qui tente de refaire corps avec la mère dont le nouveau né vient d'être coupé, jusqu'au langage amoureux qui privilégie certains accents, certains phonèmes, ou les voix étranglées qui signifient une volonté d'étranglement. La voix serait sinon la reproduction, du moins la trace de l'histoire du comportement de notre espèce. Elle reproduirait tous les comportements primitifs de l'homme qui ont forgé au fil des générations son fonctionnement sensorimoteur et qui se retrouvent en miniature au niveau des mimiques glottales (Bailleux 2006). Dans la "vive voix", Fonagy émet

l'hypothèse de la composante dans la parole d'un *geste vocal* qui est aussi la libération d'énergies expressives et qui se superpose à *la communication verbale* (cf Fonagy 1983). De même que l'on agit différemment avec l'autre selon les relations sociales et affectives qui nous unissent à lui, on lui parle différemment. La métaphore vive est une manifestation de la voix vive. La psychophonétique s'attache à démontrer des associations universelles entre des comportements acoustiques et des comportements attitudeaux et émotionnelles. L'association des sons [m] et [l], pour ne prendre qu'un exemple, avec des émotions plus tendres, moins agressives que les sons [r], viendraient de leur correspondance exacte au niveau de la posture de la bouche, avec l'acte de succion du sein par le nouveau-né.

C'est ainsi qu'Olivier Piot démontre que la maturité d'un individu est associée à sa hauteur tonale moyenne. Celle-ci baissant avec l'âge, la hauteur tonale est liée, d'une façon assez complexe, à la maturité. Cette hauteur tonale moyenne est liée physiquement à des caractéristiques physiques et à l'âge :

$$F_0 = (1/(2L))\sqrt{(\sigma/\rho)} \text{ (Piot 2002 :239)}$$

Où σ et ρ sont des constantes physiologiques et L est la longueur membranaire qui varie avec l'âge. L'association résultante est donc celle d'une hauteur tonale résultant d'un compromis entre une maturité et une ignorance. Cela semble expliquer l'imitation du baby-talk par la mère qui éduque ainsi psychophonétiquement son enfant. Cela donne une explication facile à l'intonation des questions qui correspond à l'expression d'une ignorance par rapport à L() et pourrait fournir une explication aux contours intonatifs montant des emphases métaphoriques.

Donc, lorsque l'on parle, on prend en compte *l'autre* et notamment sa *maturité*, et cela par rapport à sa propre maturité que l'on associe à notre hauteur tonale moyenne. De façon globale d'abord, on va ainsi moduler l'intonation (mais aussi le débit et l'intensité) en fonction de l'âge ou de la position sociale de son interlocuteur.

Mais au-delà, dans un contexte discursif et informationnel donné, le locuteur tiendra compte de la maturité estimée de l'allocataire par rapport au concept dont il est question, et aussi en fonction de sa propre maturité par rapport au concept. Cette estimation de la maturité éclaire nombre d'attitudes prosodiques comme le questionnement, l'hésitation, l'étonnement, qui sont toutes réalisées à l'aide de montées tonales. Comment cette double appréciation de la maturité se manifeste-t-elle, par quel écart par rapport à un motif neutre idéal ?

Olivier Piot schématise l'évolution de l'évaluation par le locuteur du niveau intellectuel (de la maturité) correspondant à l'ignorance de son interlocuteur. Pour cela L procède à l'évaluation de la probabilité de ce qu'aurait été sa propre ignorance dans le même cas :

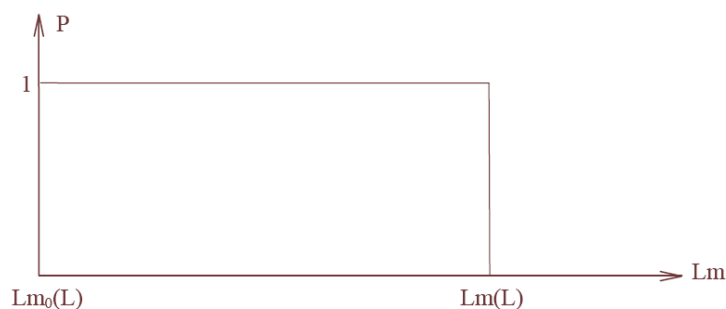


Figure 124 Evolution de la maturité du locuteur par rapport à une question sur un événement imprévisible (en fonction de la probabilité de son ignorance) (Ibid :244)

La hauteur tonale moyenne pour un âge donné est proportionnelle à la longueur de la partie oscillante des cordes vocales.

$$F_{0m} = k L_m.$$

Dans le cadre d'une question « générique », la probabilité de son ignorance est de 1 depuis sa naissance, moment qui correspond à une longueur membranaire Lm_0 , jusqu'au moment actuel, qui correspond à une longueur membranaire Lm (L). La maturité est représentée par l'association d'une ignorance et d'une caractéristique physique évoluant avec l'âge. Ces courbes servent de modèle à l'auteur pour calculer la hauteur tonale que choisira le locuteur, notamment dans les questions. Cette hauteur tonale correspond, en vertu de son expérience, à une certaine maturité et à une certaine longueur membranaire. Ce qui explique que si aucune réponse à la question n'est concevable par le locuteur, la hauteur tonale de sa question correspondra à une très faible maturité qui correspond à une forte valeur de F_0 . F_0 exprime, de façon évolutive, au cours de la vie, et de l'échange verbal, l'évaluation du niveau intellectuel attaché à une ignorance. Sans entrer dans les détails de cette théorie, elle apparaît applicable à l'analyse des EMV.

En effet, la métaphore vive est par définition un terme sur lequel, comme dans l'exemple de la question, il y a expression de la maturité, à la fois du locuteur et de l'allocutaire, par rapport à l'interprétation du sens de l'énoncé. Ainsi, avant même de voir dans le détail comment ce concept peut expliquer les excursions tonales et autres paramètres prosodiques des EMV, il devient clair que lorsque des spécialistes d'un thème (en l'espèce la musique) communiquent entre eux, la maturité évaluée respectivement pour L et A par rapport aux métaphores employées sera supérieure à celle qu'évalueraient deux néophytes.

6.3.5 Evaluation de la maturité du locuteur L

On peut établir les fréquences moyennes en fonction de l'âge, pour les deux sexes. Elle baisse jusqu'à l'âge de vingt ans.

La question est de savoir quelle F_0 (ou Lm) va être sélectionnée. En fait il va s'agir pour une question générique et à un moment donné de l'évolution de l'individu, de la moyenne des longueurs membranaires pondérées par leur probabilité correspondante depuis la naissance jusqu'à l'instant (t) de la question. Cela permet de représenter la maturité par rapport à une ignorance à une question, mais aussi un trait physique, ou comportemental, selon l'âge, et cela en termes de saut de fréquence. Ce saut de fréquence pour une même question augmente avec l'âge, puisque la différence entre notre hauteur tonale moyenne Lm actuelle et la moyenne de ces valeurs depuis notre naissance augmente avec l'âge. Cette différence est diminuée pour un enfant dont la hauteur tonale à un instant t est très proche de la moyenne depuis sa naissance. Les questions de l'enfant seront donc, d'après cette théorie, réalisées avec des sauts de fréquence plus faibles, ce qui semble instinctivement correspondre à ce qui se produit, les questions des enfants sont plus plates. Pour les plus de vingt ans, le saut de hauteur tonale correspondant à une question générique est 10 demi-tons pour les hommes et de 9 pour les femmes.

6.3.6 Evaluation de la maturité correspondant à l'ignorance de A

On évalue aussi l'allocutaire dans les assertions. Le locuteur peut attribuer une maturité à l'ignorance de A qui correspond à la sienne au moment de l'énoncé, ce qui est rare dans une assertion, car s'il y a même maturité, la volonté d'informer disparaît. Cela correspond à l'intonation de L lisant à l'adresse de A un texte écrit par A et par L conjointement. Il peut aussi attribuer une maturité très faible à une ignorance de A dans les cas où il considère avoir affaire à une évidence. Dans ce cas il représentera cette faible maturité de A par un saut de hauteur tonale plus élevé, qui ne correspondra pas à une moyenne calculée entre le moment présent et sa naissance mais à une moyenne entre un point de son évolution personnelle qui lui semble correspondre à la maturité de A , et sa naissance. On aura le schéma suivant :

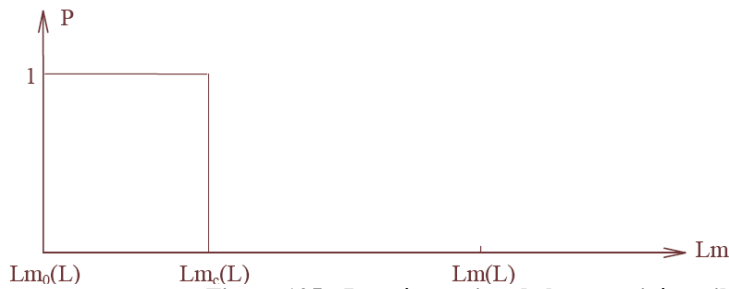
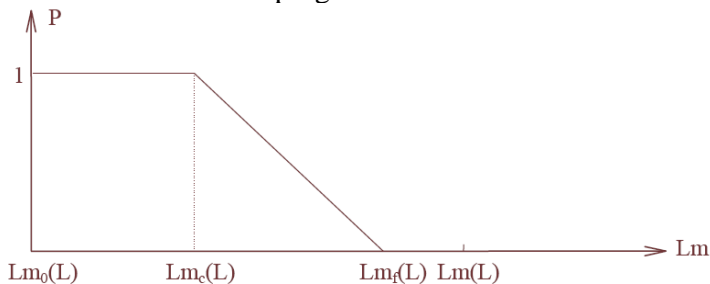


Figure 125 : Représentation de la maturité attribuée à A par L, lorsque A ignore un sens S qui fait partie du monde de L

Le point $L_{mc}(L)$ est celui que L s'attribue à l'époque où il était aussi ignorant que A. Ce raccourci des fondations de la théorie de la maturité posées par Olivier Piot ne paraissait pas superflu dans la mesure où il est éclairant pour le fonctionnement de la métaphore. En effet, il y a un phénomène d'empathie dans l'effort que représente la métaphore à l'oral, et aussi de maturité implicite de l'allocutaire par rapport à l'ignorance (ou à l'absence de son monde des représentations) du terme métaphorique employé qui font que cette théorie est directement applicable à la métaphore vive. Car s'il y a métaphore vive, il y a ignorance préalable de l'allocutaire ou/et du locuteur. L'hypothèse est que les contours des EMs sont influencés par l'évaluation de la maturité correspondant à l'ignorance du terme métaphorique employé, ignorance liée à l'imprévisibilité du point de vue du locuteur mais aussi de l'allocutaire. Comment agissent ces deux évaluations sur les contours prosodiques ?

Calcul des contours prosodique à l'aide de l'évaluation de la maturité

Le schéma de l'évaluation de la maturité de A par rapport à l'ignorance d'un sens ci-dessus est simplifié. On devrait avoir en fait un schéma où l'acquisition d'un sens à partir d'un moment correspondant à L_{mc} (probabilité de 1 que le sens soit ignoré) jusqu'à la connaissance avec certitude du sens serait progressive. On aurait alors :



On peut alors calculer la moyenne de la maturité pondérée de sa probabilité, selon cette modélisation, notamment dans le cas où l'acquisition d'un trait se fait depuis la naissance, $L_m = 2L_{m0} + L_{mf}/3$.

Aussi, la probabilité que son allocutaire ignore un trait est rarement nulle. De plus lors de l'énonciation cette évaluation va évoluer. En effet c'est au cours de la réception du signal acoustique et dans les énoncés qui nous concernent, souvent pendant la pause qui s'ensuit, ou les reformulations, que le sens va être approprié par l'allocutaire (et en partie par le locuteur qui s'approprie lui-même le sens de ses représentations, que son évaluation de l'évolution de celles de son allocutaire a modulées). C'est en partie par les réactions de l'allocutaire, verbales et non verbales que celui-ci influence l'évaluation du locuteur. Tout cela explique en partie les variations de contours prosodiques pour des termes en situation informationnelle identique.

Un trait peut être acquis et ensuite perdu et correspondre en cela à une étape de l'évolution du monde de A ou de L, mais cela n'est pas crucial dans le cadre des emplois métaphoriques innovants au cours d'un échange verbal. L'acquisition est irréversiblement croissante, à

l'exception de termes que le locuteur redéfinit ; c'est ce qui semble se produire dans certains cas où une métaphore qui semblait morte est répétée avec une emphase croissante, comme si l'ignorance évaluée au niveau de ce terme et communiquée par empathie au co-locuteur allait crescendo. C'est peut être ce qui correspond à la revitalisation d'une métaphore, un moment où le locuteur se la réapproprie, comme s'il en était l'initiateur en soulignant ce processus à l'intention de l'allocutaire: « mais je pense qu'il y avait un **verrou** à **lâcher** c'est ce que je disais tout à l'heure lâcher » (216, F5).

Les quatre évaluations de la maturité

Dans le cadre de métaphores plus ou moins innovantes, l'évaluation par le locuteur de la maturité de son allocutaire va être directement fonction de la vivacité de la métaphore.

Il faut considérer l'évolution de la possession d'un trait par A et par B entre le début du signal sonore correspondant au noyau métaphorique ou dans certains cas au groupe rythmique contenant le noyau métaphorique et qui va être mis en saillance dans son intégralité (*machine à laver, empilement dynamique*). On obtient donc un schéma ou sur l'axe temporel il y a une évolution des quatre maturités entre un moment t_0 et t_f , respectivement les moments du début du signal sonore et de la fin du signal sonore. Bien sûr la fin du signal sonore ne correspond pas systématiquement à l'acquisition du trait par A ni par L. Les pauses qui s'ensuivent peuvent représenter un temps supplémentaire d'acquisition laissé à l'interlocuteur. De même le locuteur lui-même peut se reprendre, reformuler, ce qui correspond à une acquisition partielle de l'association métaphorique à la fin du signal sonore, ou une ignorance non nulle.

Mais on se limite ici à ce qui se déroule durant le signal sonore, puisque ce qui se passe durant les pauses demeurera inconnu.

Quelles sont les maturités à considérer durant cet intervalle $[t_0, t_f]$? Les quatre possibilités pour L sont L(L), la considération de L par L, L(A) celle de A par L, L(A(A)), celle de la façon dont L considère que A considère ses propres connaissances, et L(A(L)) celle dont L considère que A considère ses connaissances (celles de L lui-même).

Ces quatre possibilités interviennent dans le cadre d'un énoncé assertif métaphorique. Prenons un exemple simple. Un locuteur formule une métaphore musicale à l'adresse de l'enquêteur. Il prend en compte, bien sûr, la façon dont il se représente les connaissances de A dans le domaine de la musique et la maturité de A en ce qui concerne les métaphores qu'il va utiliser, à savoir L(A). Mais ce n'est pas tout, il va aussi exprimer sa propre maturité par rapport au couplage de concepts qu'il va effectuer-L(L), selon qu'il s'agisse d'une première tentative ou d'une association habituelle. Il va aussi tenir compte de la façon dont A considère son monde des représentations, L(A(L)) ; par exemple est-ce que A s'attend à ce que j'utilise des métaphores à ce moment précis ? Comment est-ce que A se représente mes connaissances en musique ? En tant qu'allocutaire, je serai plus ou moins réceptif à un type de représentation selon la façon dont je me représente le locuteur, et le locuteur peut se rendre compte de cette évaluation et la prendre en compte. La dernière considération, peut-être la moins importante en ce qui concerne les métaphores, réside dans l'évaluation du locuteur quant à la façon dont l'allocutaire se représente par rapport au trait en question L(A(A)). Si j'emploie des métaphores de parcours pour exprimer la musique, mon allocutaire va-t-il estimer qu'il est mature par rapport à cette question, et va-t-il avoir une compréhension optimale de ce que je raconte ?

Ces considérations entrent en jeu dans l'analyse des contours prosodiques car les quatre évaluations possibles, celle de L par L, de A par L, de A par A, et de L par A se produisent tour à tour selon un ordre que l'on peut établir. Pour un contour d'incrédulité, l'ordre est le suivant :

$$L(A(A)) \rightarrow L(A) \rightarrow L(A(L)) \rightarrow L(L)$$

Ce qui signifie que le locuteur L évalue d'abord comment son allocutaire se représente son propre monde, ensuite comment (A) se représente son monde (celui du locuteur) et ensuite comment lui-

même, locuteur, se représente son propre monde. En fait il ne s'agit pas de la représentation du monde mais de l'ignorance (ou de l'acquisition) d'un sens qui correspond à un usage lexical dans notre cas. Ces quatre domaines interviennent sur des contours bien particuliers. Toute la théorie apparaît éclairante lorsqu'on reconnaît que les connaissances actuelles permettent d'affirmer qu'en anglais le ton LH utilisé dans une suggestion correspond à une estimation de l'allocutaire et à une double auto-estimation du locuteur. En effet le ton L correspondrait à l'estimation de la maturité de l'allocutaire pour le trait, non pas dans son existence mais dans sa pertinence (donc cette maturité est forte) et le ton H correspondrait à L(L), c'est-à-dire une ignorance de la pertinence de la suggestion. Les syllabes non accentuées et réalisées au niveau intonational de base, correspondraient à L(L) en ce qui concerne la connaissance de l'information, donc une maturité actuelle neutre pour le locuteur.

6.3.7 Saillance et maturité

Une assertion est générée ou par une ignorance avouée (une question), ou par une ignorance estimée chez l'allocutaire. La maturité (ou l'ignorance) de l'allocutaire est généralement perçue de la même façon par A et L, d'où $L(A(A))=L(L(A))$. Ceci correspond au cas de figure des EMs, alors qu'il est possible ailleurs d'envisager que L et A n'estiment pas leur immaturité par rapport à un contenu de la même façon, et dans ce cas c'est l'échange verbal par les réactions de A, qui nivelle les deux estimations.

L'échange verbal a donc pour but principal de faire apparaître un contenu sur l'intersection des représentations de A et de L, $L() \cap L(A())$. La mise en saillance est liée à l'accentuation, et au focus. Un accent sur la dernière syllabe en français serait toujours focus, sur la première syllabe ne ferait jamais focus. Les syllabes proéminentes focus ont donc la fonction de mettre en saillance sur $L() \cap L(A())$ un mot (et non son contenu) avant qu'il ne soit terminé, c'est-à-dire avant même que son contenu n'ait émergé sur $L() \cap L(A())$. Heureusement pour notre hypothèse de départ, les noyaux métaphoriques estimés d'une quelconque vivacité sont accentués sur la dernière syllabe à voyelle voisée. Ces syllabes accentuées portent des informations particulières sur les estimations des maturités respectives de A et de L. Le locuteur ne peut exprimer son évaluation de la maturité de A (lorsqu'elle est différente de la sienne) avant que le contenu de l'énoncé ne soit émergent. Cela explique déjà que paradoxalement, les focus en fin d'énoncé, peuvent tout en portant l'accent de focus, être rétrogradés à un niveau inférieur au plafond pour le locuteur, du fait qu'à ce moment précis, le terme et son contenu émergent sur $L() \cap L(A())$, avec une baisse de fréquence correspondant à une augmentation de la maturité. C'est non seulement le cas pour les EMV, mais ce niveau tonal moyen a été remarqué, pour les trois dialectes, c'est même la caractéristique la plus déviante du profil « focus »--un niveau tonal inférieur au plafond.

La démonstration qu'opère l'auteur s'illustre également de façon admirable pour les EMs en anglais. En effet les questions en anglais (cette fois-ci c'est l'évaluation de L(L)) qui est mise en commun) finissent par une montée tonale même après l'accent lexical, ce qui fait émerger l'ignorance de L (L(L)) sur L(A(L)). Pour les noyaux métaphoriques en anglais, on trouve également cette montée tonale postérieure à l'accent de Pitch, qui semble cette fois-ci communiquer un manque de maturité non pas par rapport au contenu mais par rapport au contenant. Ce qui reviendrait à communiquer une auto-évaluation qui signifierait « je ne sais pas vraiment si c'est le meilleur terme qui convient mais j'essaye ».

L(A) et L(L) peuvent donc s'exprimer par rapport au contenu (maturité estimé par rapport au contenu) et au contenant, ou plus généralement par rapport à la pertinence de l'expression.

Une illustration de l'ordre prédominant des évaluations (A puis L) est fournie par la différence entre l'accent LH* et MH* en anglais, le premier correspondant à une évaluation faible de L(A) le second à une évaluation moyenne. La hauteur tonale du glissando aura donc une importance dans les EMV.

Les deux caractéristiques majeures à retenir de cette conception de l'expression de la maturité sont l'ordre dans lequel elles sont exprimées et le fait qu'elles peuvent s'exprimer par rapport au contenu et à la pertinence de l'expression, qui est un moyen efficace de s'assurer de la bonne acquisition de l'allocutaire du sens.

$$L(A(A)) \rightarrow L(A) \rightarrow L(A(L)) \rightarrow L(L)$$

Les quatre évaluations peuvent être représentées a priori dans les EMV. Les cibles tonales élevées correspondent de façon générale à de faibles maturités pour L lors de questions, et pour A lors d'assertions. Cependant, certaines hésitations sont des questions quant à la pertinence de la formulation (L(L)), et ce phénomène est plus ou moins présent dans la métaphore vive. Tout ceci expliquerait que dans le cas d'EMs à plus grande vivacité métaphorique, le pic soit dans une première phase un glissando à plus faible gradient (en trait rouge sur la figure 126 infra) que pour les focus classiques (en traits bleus). C'est la phase d'évaluation de la maturité de l'allocutaire selon A et/ou selon L. Elle est relativement faible par rapport à un focus classique où le trait focalisé est considéré par L comme étant ignoré avec une très forte probabilité par A. Ici le trait est considéré comme ayant une probabilité d'être ignoré qui est proche de celle du locuteur, la faible maturité estimée est celle qui porte sur les représentations du monde de A qui est la première (logiquement) à être estimée, puisque sans elle, le contenu ne peut être appréhendé. Le glissando faible correspond donc à L(A(A)). On peut voir dans la continuation anormalement longue de ce glissando une estimation de L(A), qui dépend de L(A(A)). On reste lors de ce prolongement à un niveau tonal moyen qui correspond à une probabilité de l'ignorance du trait variant entre faible et assez forte. L'idée est que lorsque la hauteur de saut tonal est grande la vivacité est plus faible car on peut difficilement concevoir une innovation lexicale importante sur un trait estimé ignoré sur L(A). En termes plus simples, on innove des métaphores par rapport à des sens que l'on estime connus avec une assez forte probabilité par l'allocutaire, puisqu'il s'agit majoritairement de redéfinir, d'éclaircir un peu plus un sens qui a déjà émergé en partie sur $L() \cap L(A())$.

Mais la deuxième phase est différente du simple focus car elle revêt la forme d'un palier horizontal, ce qui pourrait être le signe d'une estimation tout aussi faible de L (L(L)) par rapport à sa formulation, ou à la pertinence de son expression. On est donc davantage lors de cette deuxième phase dans l'activité cognitive qui correspond à $L(A(L)) \rightarrow L(L)$, l'évaluation de la maturité de A pour les représentations de L (son aptitude à déchiffrer ses métaphores) et la maturité de L pour ses propres représentations métaphoriques.

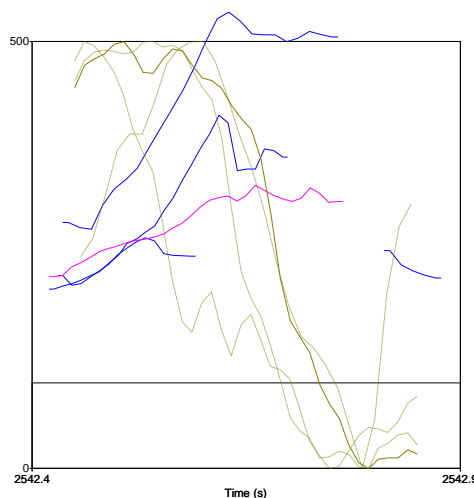


Figure 126 : différence entre emphase métaphorique et pitch de continuation majeure
C'est-à-dire que je suis le messenger entre guillemets hein je ne suis, pas là non plus (191 , F5)

Plus grande sera jugée l'ignorance de A par rapport au concept, plus le saut tonal sera important, mais plus la chance d'un palier à droite du pic est faible. Pour les trois courbes en bleu (des focus du locuteur à la même position syntaxique), la fréquence retombe après le pic, ce qui n'est pas le cas de la courbe rouge qui correspond à *messenger*, et cette estimation faible de la maturité est confirmée par le locuteur, *entre guillemets hein je ne suis, pas là non plus...*

L'emphase même, qui est traduite par un allongement de la syllabe, signe de la mise en saillance, peut provenir du fait que toutes ces estimations (3 ou 4) ont lieu, alors qu'on peut estimer que dans un focus classique le nombre moyen d'estimations est de deux. Cette interprétation des contours des EMs est cohérente car elle explique pourquoi les motifs que l'on trouve en anglais sur une syllabe (« moves » voir figure 127 infra) sont exactement ceux du français pour des unités rythmique entières (« met la machine en route » voir infra). Le palier final est la seule caractéristique qui montre que ces montées tonales finales en français ne sont pas de simples tons de frontières de continuation.

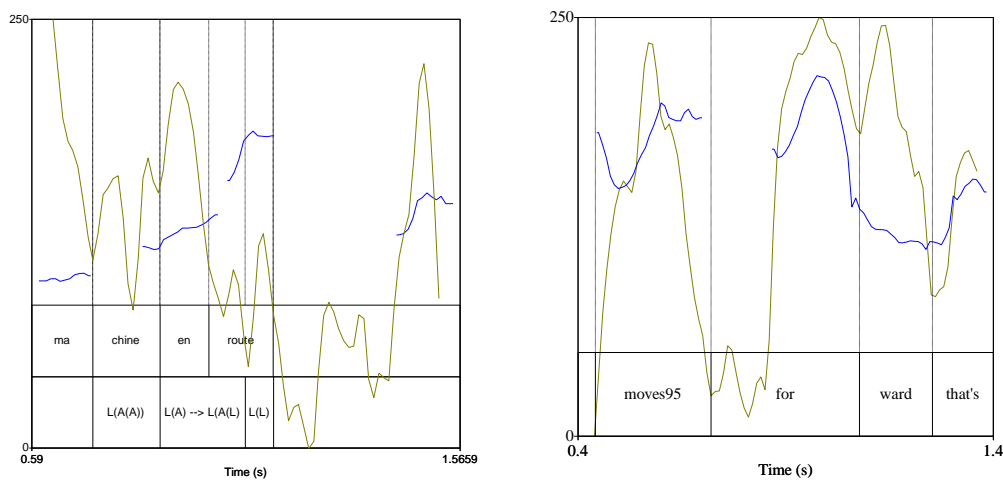


Figure 127 : estimations des maturités pour un groupe rythmique en français et pour un focus en anglais

c'est ce qui met la machine en route quoi(44,F2) / when the music moves forward (180, E5)

6.3.8 Première conclusion sur la maturité

On retiendra donc l'hypothèse de deux évaluations majeures dans les contours CMV, une première qui porte sur la maturité de l'allocutaire par rapport à ses représentations et au sens et une seconde dans son sillage qui porte sur la maturité de l'allocutaire par rapport aux représentations du locuteur (L(A(L))) et du locuteur lui-même par rapport à ses propres représentations (L(L)). En termes simples, le prolongement dû à l'emphase serait la trace d'une conscience du caractère innovant de l'emploi du terme en question à la fois pour l'allocutaire et le locuteur lui-même. Ce motif sera noté CMV1 lorsque le manque de maturité par rapport à l'appariement de concepts (véhicule + teneur) sera jugé équivalent pour L et A. Celle-là s'effectue par rapport à la pertinence de l'information, sa formulation. C'est avec ces contours que devraient se réaliser les métaphores vives, avec des gradients initiaux de fréquence variables.

On peut concevoir une variante CMV2, avec une montée de fréquence plus abrupte jusqu'à la frontière droite et une durée syllabique longue qui correspondrait à une évaluation de A et de L très faible. Le début du motif se rapproche du motif de focus classique, la fin représente

l'évaluation de L, qui semble découvrir le terme « en temps réel », probablement par empathie avec le locuteur. On présage des métaphores lexicalisées mais ravivées dans le discours, (« dark » et « se transcender » dans le tableau infra).

Le corrélat de ce premier principe est que lorsque la métaphore est moins vive pour le locuteur, que sa pratique a été bien entraînée par celui-ci, le pic de fréquence est suivi par une chute jusqu'à la borne finale, ce qui représente un cas plus « conclusif » et signale une assurance de L par rapport à son emploi métaphorique : ce motif sera noté CMV3. On peut aussi avoir des métaphores d'une certaine vivacité, mais pour lesquelles le locuteur n'a aucun doute. On pense à la superposition de contours CMV1 et de ton de frontière finale. C'est le cas des deux exemples ci-dessous (« ça a lâché », « it's very dark »).

Dans le cas inverse si il n'a pas de pratique par rapport à une métaphore, le pic peut ne pas être suivi d'une retombée et la durée est plus courte, alors le ton est moins conclusif et l'évaluation sur L(L) n'est pas exprimée : cela correspondra à CMV4. Ces contours devraient correspondre à des métaphores à faible vivacité métaphorique, car il n'y a pas la composante métatextuelle, à savoir l'évaluation du locuteur par rapport à ses propres usages lexicaux. C'est le cas pour les deux exemples CMV4 du tableau ci-dessous, « lâcher les freins » et « it's an articulation ». On obtient les quatre types suivants :

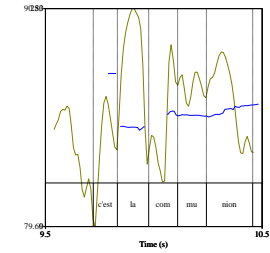
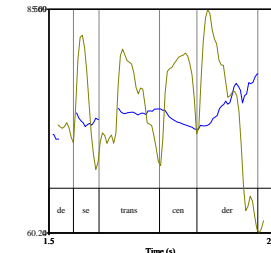
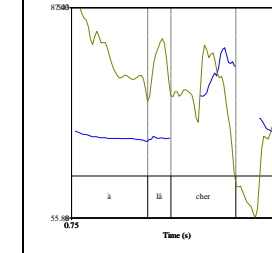
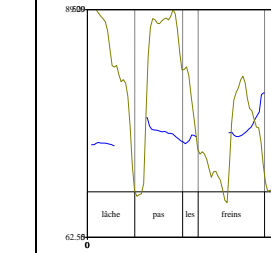
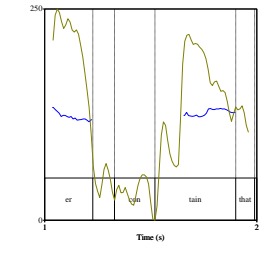
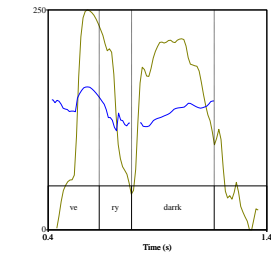
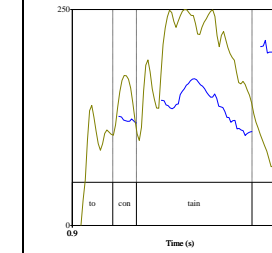
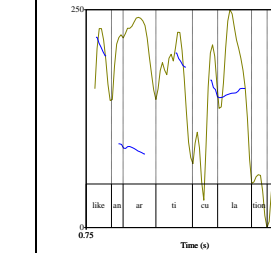
CMV1	CMV2	CMV3	CMV4
			
<i>C'est la communion</i> (110, F3)	<i>De se transcender</i> (238, F5)	<i>ça a lâché</i> (216, F5)	<i>elle lâche pas les freins</i> (227, F5)
			
<i>to be there to contain that</i> (26, E1)	<i>It's very dark</i> (175, E5)	<i>there to contain the pain</i> (43, E1)	<i>An articulation</i> (90, E2)

Tableau 65 Les différents types de CMV en fonction des évaluations de maturité

6.3.9 Le tonus

Pour l'appareil phonatoire, comme pour d'autres muscles (paupières, muscles respiratoires) l'activité motrice peut avoir deux origines, l'une volontaire, que l'on peut nommer l'aspect phasique (Piot 2002 :280), l'autre automatique qui peut entre autres être provoquée par les émotions, l'aspect tonique.

Le troisième principe de Darwin dans son ouvrage sur *Les Emotions chez les hommes et les animaux* (Darwin 1872 :30) est un bon point de départ pour définir le tonus qui intervient dans l'expression des émotions par la parole :

III – Principe des actes dus à la constitution du système nerveux, complètement indépendant de la volonté et jusqu'à un certain point de l'habitude.—Quand le sensorium est fortement excité, la force nerveuse est engendrée en excès et transmise dans certaines directions déterminées dépendant des connexion des cellules nerveuses et en partie de l'habitude ; dans d'autres cas, l'influx des cellules nerveuses paraît, au contraire, complètement interrompu. Il en résulte des effets que nous trouvons expressifs. Ce troisième principe, pour plus de concision être appelé principe de l'action directe du système nerveux. (Darwin 1872 :30).

Lorsque l'appareil sensoriel, en réponse à une excitation forte, génère une charge nerveuse trop importante, il y a expressivité, conclut Darwin, « l'action directe » du système nerveux. Cette action directe du système nerveux est à l'origine (partiellement) du tonus qui génère les accents conjointement à l'évaluation de la maturité. L'énergie en jeu dans le geste phonique est proportionnelle au carré de l'intensité.

La fréquence, l'intensité et la durée sont le résultat de tout l'appareil phonatoire, de l'activité laryngienne et respiratoire. L'aspect tonique du SNS (système somatique nerveux) assure une réponse plus rapide, presque simultanée, à une excitation psycho-physiologique que l'ANS (système nerveux autonome) qui stocke et gère les tensions, d'après Scherer (1986). Le tonus a un impact direct sur les paramètres prosodiques, à savoir une augmentation de F0, du débit, et une possible augmentation de I qui dépend de la pression sub-glottique.

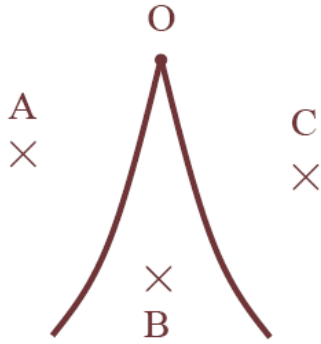
Certains auteurs ne concluent pas de façon tranchée sur cette influence du tonus sur l'intensité (Scherer 1981 : 205). Or l'intérêt de considérer l'intensité dans les CMVs réside dans la position relative du pic par rapport à la fréquence. L'hypothèse est que celui-ci se produirait de façon précoce (proportionnellement à la durée syllabique). L'intervention rapide du SNS dans le cas de réactions musculaires dues à une excitation psycho-physiologique forte semble expliquer ce pic précoce d'intensité. Plus la métaphore est vive, plus le SNS va être prépondérant dans la réaction de l'appareil phonique et notamment dans celle des muscles respiratoires qui agissent sur la pression sub-glottique, et moins le système nerveux ANS, régi par la volonté, intercède. Les émotions à l'origine de ce tonus, qui ne sont pas des émotions majeures (tristesse, joie, colère), sont celles qui naissent de la tension créée par la recherche d'une formulation exacte de la représentation, un manque qui est résolu par l'obtention de cette formulation par le terme métaphorique. La résolution du manque s'apparente à une forme de joie.

T y vient le plus souvent d'un manque, parfois aussi d'un rejet, et une action motrice était chez L la condition a priori de cette résolution (Piot 2002 :289)

Un problème peut aussi être un manque. A chaque terme d'un énoncé, on peut attribuer trois stades, un stade A où le problème n'est pas encore apparu, un stade B où le problème est présent (manque du mot), et un stade C où le problème est résolu, le terme ayant été trouvé par le locuteur L. Pour certains mots, dans un énoncé automatique, les problèmes sont nuls, pour d'autres où la communication du sens est moins évidente, ils apparaissent et se manifestent par les pauses, les accents, les emphases.

Ces stades sont représentés comme autant de passages de lignes de catastrophe³³ :

³³ Ibid



Pour résumer, le tonus T amplifie l'action musculaire et cela pour tous les muscles qui en activité, donc dans le cadre de la parole le système respiratoire et phonatoire. Les accents de focus dans ce contexte sont affectés différemment des accents d'emphase par le tonus, puisqu'il semble que pour les focus, on ait davantage affaire au système nerveux autonome régulé par la volonté.

6.3.10 Le concept de champs

La question désormais est d'établir si la genèse d'une métaphore innovante est susceptible de s'accompagner d'un tonus accru par rapport à un focus restreint. Pour ce faire, nous reprendrons les notions élaborés par Olivier Piot à partir des SECs (stimulus evaluation checks) de Sherer vus supra et qui explique comment cet 'appraisal' (appréhension) des représentations agit entre autre sur l'effort articulatoire.

Lorsqu'un problème est posé par une représentation, qui n'est qu'une forme de stimulus, plusieurs des SEC sont mobilisés, entre autres celui d' *intrinsic pleasantness* (plaisir lié à la représentation) et *relevance*, la pertinence de la représentation. Il est évident que ces deux SECs sont concevables dans le cadre de représentations métaphoriques, le plaisir est celui de la résolution du problème, d'une nouvelle association conceptuelle, la pertinence est lié à la représentation métaphorique elle-même.

Le problème est celui d'un manque lexical, d'une absence d'élément disponible pour la communication d'un sens. Tout stimulus correspond à un paramètre T (le champs de la représentation) qui déterminera t, le tonus. Ce paramètre T est dépendant à la fois de la nature du problème et de la propension évaluée d'être résolu, il apparaît avec le stimulus et dépend d'un contexte (énonciatif dans notre cas). Donc il y a manque d'une information (sur $L(L)$ ou $L(A)$), et résolution de ce manque par la transmission de l'information. Les deux types d'actions à la disposition du locuteur pour résoudre le problème posé par ce manque sont la verbalisation, sa réalisation phonique et la focalisation. C'est encore, comme dans le cas de la maturité, par sympathie (considération de l'allocutaire volonté de communiquer ensemble sur $L() \cap L(A())$) et empathie (se mettre à la place de l'allocutaire, c'est-à-dire dans $L(A(L))$ et $L(A(A))$) que le locuteur comble ce manque d'information et fait apparaître celle-ci sur $L() \cap L(A())$. Le tonus est déterminé par l'importance de l'activation du champ T, qui dépend du problème qu'il représente. Le champ T dans notre étude est le manque de terme disponible pour communiquer l'information

relative à la représentation présente chez le locuteur. Un autre champ intervient dans la génération de tonus :

Nous envisageons maintenant l'hypothèse d'un autre type de champ, lié à l'émergence du sens d'un mot - ou de façon plus générale, d'un groupe sémantique d'un ou plusieurs mots – sur $L() \cap L(A())$.

L'émergence du sens d'un mot sur $L() \cap L(A())$ peut déclencher celle d'un champ T_i , si son sens (ou celui d'un groupe sémantique qu'il clôt) a pour L une composante affective particulière: on peut alors avoir un phénomène d'"emphase", c'est à dire un supplément de tonus sur cette syllabe accentuée. (...)cette émergence déclenche un supplément de tonus, avec les conséquences prosodiques habituelles (augmentation de F_0 et intensité notamment).(Ibid :282)

Non seulement cet autre champs correspond dans sa définition à ce qui se passe dans les emphases métaphoriques, à savoir *l'émergence du sens d'un mot, ou d'un groupe sémantique d'un ou plusieurs mots* (« une machine à laver »), mais il a aussi une composante affective même si celle-ci est plus faible que dans le cas d'un terme exprimant la colère ou la joie, qui sont des émotions clairement répertoriées. Les augmentations de F_0 et d'intensité mentionnées sont d'autant plus modérées que la métaphore est innovante, auquel cas la résolution du manque est souvent partielle car l'émergence sur $L() \cap L(A())$ a une probabilité plus faible (on est pas sûr que la métaphore va être intégré sur le champ par A).

6.3.11 Le tonus lié à l'"emphase"

Le problème qui naît du champ T créé par le manque de maturité pour le terme métaphorique devrait avoir disparu après la syllabe accentuée des EMV, au niveau des accents lexicaux en anglais, et en fin de groupe rythmique en français, endroit qui signale et rend saillant le terme manquant.

Le décalage du pic F_0 à droite correspond à une plus grande empathie en diminuant le tonus lié au pic, car la probabilité que l'émergence se fasse sur $L() \cap L(A())$ croît. On peut apparenter la genèse de tonus liée à l'emphase à celle qui apparaît avec le sentiment de joie. Cette émotion liée à la joie de la résolution du « problème lexical » s'accompagne d'un fort tonus qui, « initialement élevé, diminue de façon continue » (Ibid :282) . Cette disparition continue de tonus semble s'exprimer dans l'intensité qui baisse prématurément lors des contours liés aux emphases métaphoriques, et dans le faible gradient de fréquence qui caractérise les contours des noyaux métaphoriques les plus innovants.

6.3.12 Conclusions sur le tonus

Cette composante psychomotrice des contours CMV peut agir à la fois sur la fréquence, la durée ou l'intensité. La pondération de ces trois composantes va dépendre de la présence dans les contours d'une section correspondant à l'évaluation du locuteur, qui ne peut advenir qu'une fois celle de l'allocutaire effectuée (si toutefois elle l'est, ce qui n'est pas obligatoire, on peut se parler tout seul, littéralement ou métaphoriquement). C'est donc l'action combinée des deux composantes, tonus et maturité, qu'il faut finalement articuler pour tenter de formaliser les contours CMV. Les évaluations des maturités respectives et leur nombre permettent d'expliquer les paramètres F_0 , I , D (la durée).

6.3.13 Synthèse des deux composantes de la maturité et du tonus dans les CMV

L'aspect phasique de la psychomotricité détermine la façon dont le tonus va être réparti au niveau moteur entre les différents circuits musculaires. Les trois paramètres qui peuvent être activés sont la fréquence, l'intensité et le débit. On peut très bien avoir un débit ralenti correspondant à une faible maturité, mais le tonus doit alors être reporté ailleurs : il le sera au niveau de la fréquence et de l'intensité. C'est le cas des syllabes réalisées avec accent emphatique. L'aspect phasique régit aussi de façon corrélative l'hypoarticulation/ hyperarticulation. Pour l'emphase métaphorique, étant donnée la faible maturité pour le terme émergent, le système phasique opte pour l'hyperarticulation : débit ralenti, fréquence (et quelquefois intensité) augmentée. L'émergence du terme se produit à partir du moment où la dernière syllabe est prononcée, mais l'émergence du sens, et cela plus particulièrement lors de métaphores très innovantes, n'a pas une probabilité de 1. Cela est confirmé par les reformulations fréquentes accompagnant les métaphores. Le tonus est donc modéré. On peut y voir une explication de faibles valeurs de F0 pour les énoncés les plus risqués. On peut reprendre pour clore cette application de la formulation géométrique du tonus d'Olivier Piot aux CMV le diagramme triphasique qui illustre comment l'interdépendance des différents paramètres I, F0, Débit selon une trajectoire, qui correspond à une phase ou un contexte énonciatif :

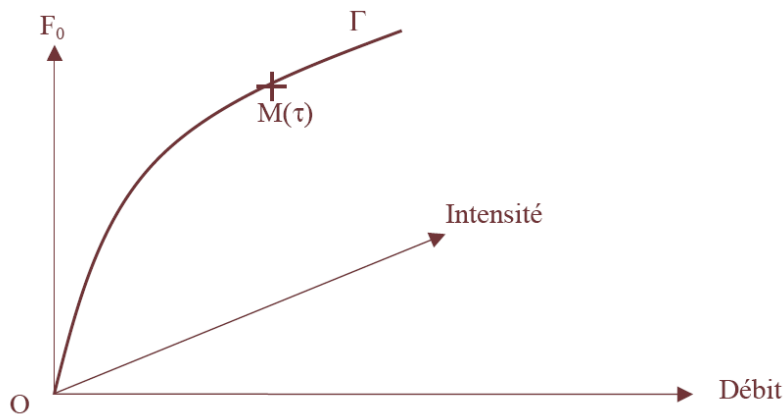


Figure 128 : Diagramme de phase de paramètres prosodiques

L'origine O correspond à un tonus nul. La phase est ajustée selon une courbe dans un espace à trois dimensions. Pour chaque valeur de $M(\tau)$, les trois paramètres prosodiques sont fixés. Les maturités de A et de L évaluées agissent par sympathie et empathie sur la phase. Le tonus est une fonction de tous les champs affectés de l'évolution envisagée d'un état initial à un état final, coefficientés de leur probabilité respective. $\tau = \psi \sum_i T_i \cdot \{p_1(B_i) - p_2(B_i)\}$

Ce n'est qu'un modèle, et on peut en imaginer d'autres où ce diagramme phasique inclurait également un second diagramme qui évaluerait la hauteur des cibles tonales en fonction du débit.

6.3.14 Conclusions sur maturité et tonus

Cet aspect phasique est important dans l'établissement du modèle puisqu'il règle, dans une configuration donnée de tonus et de maturité, l'intensité, la fréquence, et le débit. Ce qui signifie qu'à une situation donnée de recherche du terme adéquat par rapport la réalisation en surface d'un mapping cognitif, correspond une certaine phase, avec un débit, une intensité et une valeur fréquentielle. L'esquisse de ce modèle montre qu'il est cohérent avec une théorie de l'existence de contours propres à un certain type de métaphores ; les contours CMV. Les cibles tonales,

l'intensité et la durée sont dues à la fois à la maturité (correspondant à la sympathie et à l'empathie avec A) qui fixe des valeurs de F0 et au tonus qui les module conjointement à la durée et à l'intensité.

Les autres modèles possibles et améliorations envisageables

Les trois paramètres acoustiques de la prosodie ont été pris en compte dans la mesure où ils permettent de contraster différents locuteurs et surtout différents dialectes. Il existe néanmoins d'autres paramètres comme le timbre qui sont liés à l'émotion :

Mais si on accorde à la prosodie la fonction idiolectale, et surtout la fonction émotionnelle, on doit ajouter à la prosodie les paramètres spectraux du timbre et plus généralement de la qualité de voix, sauf si on définit la prosodie par ses trois paramètres classiques, auquel cas on est face à une fonction émotionnelle partagée entre prosodie et qualité de voix (Aubergé 2002 :6).

Nous avons donc choisi de considérer qu'il y a deux composantes de la fonction émotionnelle, la prosodie et la qualité de la voix, et nous ne traitons que la prosodie.

Un modèle qui prend en compte attitude et expressivité (émotion)

La deuxième remarque est que nous avons délibérément choisi de concentrer l'analyse de la prosodie liée aux EMs sur la composante émotionnelle et attitudinale. Car l'une correspond à ce qui est instinctif, imposé au locuteur par son système nerveux et psychomoteur, l'autre est volontaire et tend à reproduire des patrons prosodiques reconnaissables. On peut aussi dire que l'un correspond à ce qui est subi par le locuteur, la contrainte à l'origine de la production d'EMs, l'autre à son action de signalisation à l'allocutaire.

Le modèle choisi, tout en ne prenant pas en considération les questions de timbre, et cela surtout par manque de moyen, est à la fois un modèle qui considère attitude et émotion, l'un correspondant surtout au paramètre de maturité, l'autre étant lié au tonus :

Un enjeu majeur est de montrer que la morphologie prosodique des attitudes est toujours calée sur des événements du discours, tandis que la prosodie des expressions est régie par les événements de l'écologie du locuteur qui induisent chez lui des changements de son état émotionnel (Ibid :8)

Le modèle prosodique a été établi après l'analyse des événements du discours, qui sont la trace dans le discours des attitudes, et il initiera le deuxième pans du travail qui suivra l'analyse du modèle prosodique et qui tente d'explorer « l'écologie du locuteur » correspondant à la production de métaphores vives. Il s'agit de l'établissement des mécanismes de mappings conceptuels.

6.4 Interprétation des EMs par les paramètres sélectionnés

6.4.1 Application : Etude de cas contrastés

L'énoncé est un parcours sur lequel locuteur et allocutaire(s) évoluent grâce à toutes les composantes des signaux qui le forment. Au-delà de l'itinéraire délimité par la concaténation des mots et de la syntaxe, les indices prosodiques donnent des clefs d'interprétation sur ce parcours, pour l'allocutaire mais aussi le locuteur. Les concepts de maturité et de tonus, l'un propre au langage, l'autre à tout le système psychomoteur, permettent de formaliser les contours CMV et de les catégoriser. Cette catégorisation est une ébauche d'une grammaire prosodique, par opposition aux grammaires intonatives qui ne prenaient en compte que les paramètres de fréquence fondamentale et de durée, lesquels représentent les deux composantes essentielles du signal

prosodique mais n'intègrent pas l'intensité qui est un effet direct du tonus et du système nerveux autonome. En effet sans emphase particulière, le pic d'intensité est presque invariant pour un terme et un locuteur donné. Le timbre mériterait aussi d'être pris en considération dans une étape ultérieure.

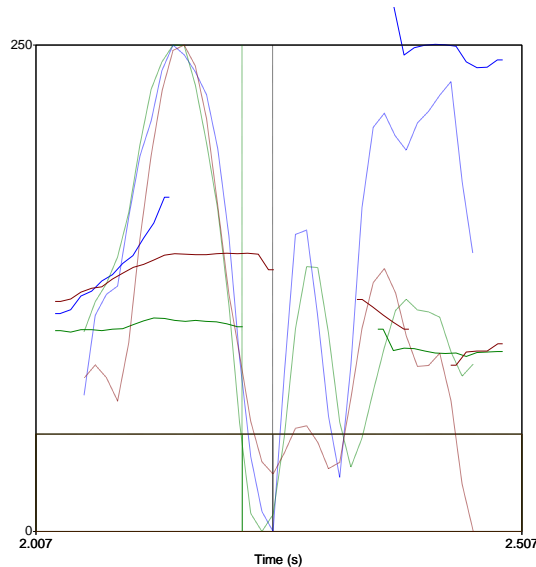


Figure 129 : Evolutions comparées de la fréquence et de l'intensité pour le même terme

En vert, focus et présentation du concept : *British blues tends to be a lot more gritty*

En marron, rappel du concept : *it's a very er gritty*

En bleu, deuxième rappel, emphase précédée de pause: *there's a gritty approach to that album*

De façon précise, pour ces trois réalisations du terme *gritty* par le même locuteur, le pic d'intensité ne change pas. Il sert néanmoins de repère pour contraster les occurrences des pics de fréquence respectifs. Il s'agit, malgré la répétition du concept, de focus dans les trois cas, car dans les trois cas il y a mise en saillance, et non topicalisation, qui viendrait rajouter de l'information complémentaire par rapport à *gritty* en le reléguant au stade de thème. Il y a donc trois phases différentes qui correspondent à trois degrés d'évaluation. En vert la première évaluation porte d'abord sur la maturité de A par rapport au concept L(A(L)) et par rapport à ses représentations L(A(A)). Le concept n'est pas sémantiquement distant de la musique puisqu'il est lexicalisé pour la voix (*a gritty voice/ Une voix rocailleuse*). Puis le concept est redéfini par rapport à un autre concept, celui de *natural*, de *smoothness* qui semble y être opposé. C'est la courbe marron, : l'évaluation de la maturité de A et de ses représentations est plus faible, le locuteur tente de montrer qu'il s'attache à un autre sens de *gritty*, pas seulement le terme lexicalisé. Il se réapproprie la métaphore. Puis, dans une dernière phase, il reprend le terme qu'il a redéfini, et la cible tonique haute témoigne de l'estimation d'une faible maturité pour ce qui concerne l'allocutaire. La partie finale des contours fréquentiels n'est plus marquée et on peut penser que dans les deux premiers exemples, elle marquait la trace d'une maturité relativement faible du locuteur par rapport à la pertinence de son énoncé, du choix de ses termes. Mais le pic d'intensité peut varier :

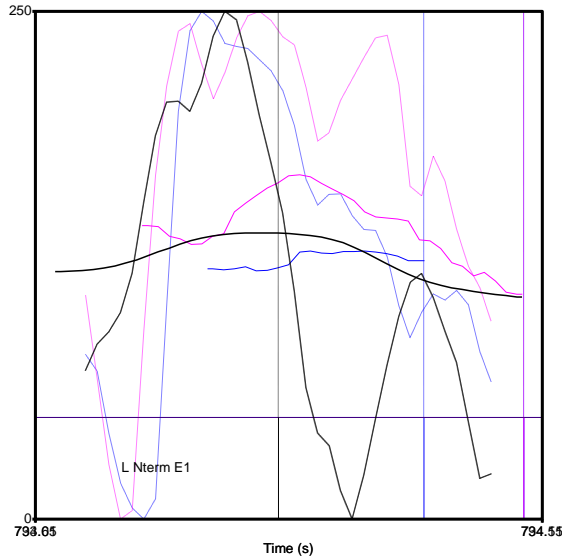


Figure 130 : Même terme en focus par le même locuteur avec variation de pic d'intensité
En noir, courbe moyenne pour les syllabes longues non terminales en focus restreint
En magenta, première occurrence du noyau métaphorique *contain* : *I think the structure has to be there to contain if you like the pain* (43,E1)
En bleu, deuxième occurrence, toujours en focus restreint : *yes I think it's there to to contain that* (46, E1)

Dans le premier cas, en magenta, la maturité par rapport à L(L) est assez forte puisque la fréquence baisse progressivement, dans le deuxième cas, la maturité de A est jugée plus forte, celle de L identique à ce qu'elle était lors de la première occurrence puisque les deux courbes tonales (magenta et bleu) se rejoignent à droite de la syllabe. Les deux cibles tonales finales sont identiques, et à peu près au niveau M (moyen) pour le locuteur en fin de phrase rythmique. Il est normal que la maturité L(A) ait progressé par rapport à l'usage métaphorique, l'allocutaire ayant eu le temps d'intégrer le concept mis en saillance.

Dans le premier cas, l'impression est que le locuteur se délivre d'une tension, d'une contrainte (lexicale), dans le deuxième cas il ne paraît pas certain de la pertinence de son choix, ce qui explique que la deuxième zone de la courbe tonale remonte, signe d'une maturité plus faible. Il s'agit également d'une forme de modestie par rapport à ces emplois un peu innovants, ce qui est une invitation dans ce cadre précis à l'empathie.

La mise en saillance du terme (première occurrence) précède l'évocation de son caractère innovant (deuxième occurrence). Elle est plus difficile à décoder. Le tonus est utilisé lors de la mise en saillance de l'information manquante, l'expression de son immaturité vis-à-vis de celle-ci suit.

Or, dans ce cas précis on voit que le maximum d'intensité (courbe bleue pointillée) se produit plus tôt, le pic d'intensité est plus étroit, et la distance inter-pics est augmentée (une fois ramenée à la durée de la syllabe) considérablement. On maintiendra ici que *contain* est d'abord réalisé dans les deux cas avec des contours CMV, car la métaphore est vive. La première occurrence est réalisée avec davantage de tonus et l'étalement du pic d'intensité est la trace d'un tonus régulé par le système phasique.

Dans le deuxième cas le tonus est moins réparti par la composante phasique du système SNS (Somatic Nervous System) et davantage par sa composante tonique, et l'intensité chute plus rapidement. La traduction de cette observation est que nous avons une métaphore vive dans ce cas alors que dans le cas précédent, *gritty* présentait un profil plus « lexicalisé ».

La différence au niveau de la répartition de l'intensité est discriminante. Les contours CMV semblent correspondre à une énergie (lié au tonus et à l'intensité) qui diminue rapidement,

s'épuise brutalement, motif qui peut être ressenti comme un manque d'assurance dans la fin des contours syllabiques. Or ces queues de syllabe correspondent, dans les emphases, à l'expression de l'évaluation de la maturité du locuteur par rapport à la pertinence de sa formulation.

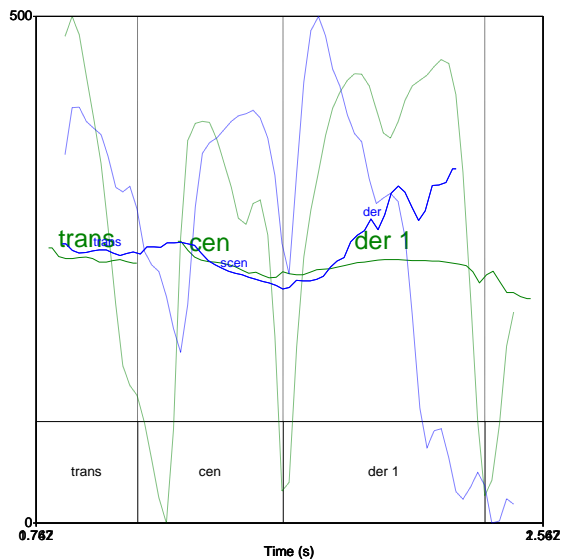


Figure 130 : même terme, la première fois dans un usage lexicalisé (construction syntaxique usuelle) puis répété métaphoriquement avec une construction inhabituelle
ça peut être un révélateur d'une personnalité de transcender de se transcender (238, F5)

La courbe d'intensité (bleue) décroît de façon continue dès la montée de fréquence dans le cas de l'usage métaphorique ravivé et innovant (*de se transcender*), et la courbe de fréquence apparaît comme une double évaluation, d'abord de l'allocutaire puis du locuteur, avec deux sous-pics à peu près d'égale hauteur, ce qui semble signifier que la maturité des deux (leur ignorance dans ce cas) est équivalente par rapport à cet emploi un peu inattendu du terme (*se transcender*). La première occurrence correspond à un simple focus.

6.4.2 Explication de la classification des EMs par les concepts de tonus et de maturité

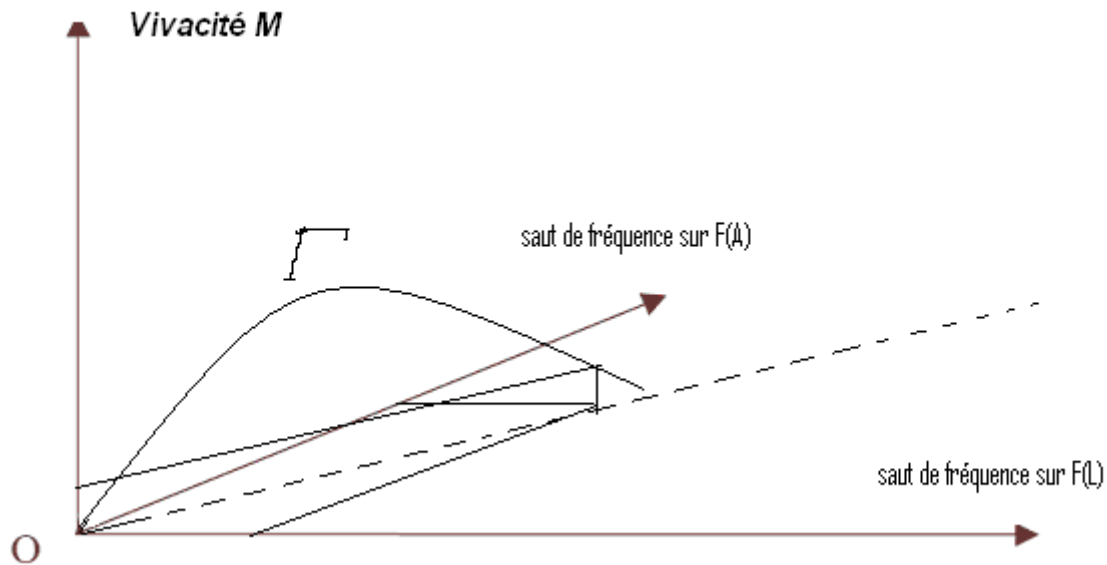
Les quatre catégories d'EMV élaborées *supra* peuvent donc être réorganisées selon les deux composantes : maturité et tonus. Si l'on considère deux moments dans la partie voisée des contours FA et FL, correspondant aux évaluations respectives de A et de L, on peut avoir une continuation de la cible tonale de FA lors de FL, un palier, ou un changement de gradient. Il est nécessaire que la phase FA ait au minimum la longueur syllabique moyenne, de façon à ce que l'excès de courbe tonale ne corresponde pas à une retombée focale classique, mais potentiellement à une évaluation de L(L) ou même L(A(L)). L'orientation du pic d'intensité semble intervenir, mais le corpus n'offre pas un nombre suffisant d'exemples permettant les comparaisons, c'est-à-dire de termes qui soient localisables à la fois de façon certaine en focus simple, et en emphase métaphorique innovante. Toutefois la théorie d'une fonction tonique dominante aux dépens de la fonction phasique cadrerait avec le côté non contrôlé de la métaphore, l'aspect maïeutique de la métaphorisation.

La vivacité métaphorique semble être une fonction des trois paramètres :

- la distribution de l'intensité régulée par le tonus,
- l'évaluation de A
- l'évaluation de L

La fréquence et la durée sont fonctions de la présence des traces des évaluations de A et de L.

Figure 130' Diagramme triphasique de calcul de la vivacité métaphorique



Une configuration tonale (aspect phasique) serait schématisée par une série d'arcs de cercle orbitant autour de O, sur laquelle toute série de couples de valeurs pour les sauts d'intonation en F(A) et F(L) se projetterait en un point qui lui-même serait projeté parallèlement au plan déterminé par les deux axes (F(A), F(L)) sur l'axe quantifiant la vivacité métaphorique. Si l'on augmente de façon trop importante les valeurs de fréquence de F(A) ou de F(L), la vivacité est nulle, puisque ces valeurs sont limitées par l'équation de Xu donnant le saut de fréquence maximum pour une durée donnée. De même, si l'une des deux évaluations est nulle, la vivacité l'est aussi, car même dans le cas de simple focus, la fréquence ne peut retomber en deçà du niveau neutre lors de l'évaluation de L. Si la durée n'est pas assez longue pour concevoir une évaluation de L, alors, on considère que celle-ci a une valeur neutre. Si L(A) n'est pas évalué, il n'y a pas de saut de fréquence et donc pas de focus. Ce diagramme tente surtout d'illustrer le fait que la phase détermine à la fois la distribution de l'intensité, la durée syllabique (liée à l'écart entre pic d'intensité et de fréquence) et la position sur l'échelle hypo-articulation/hyper-articulation.

Pour conclure, on peut modaliser les quatre types CMV, en considérant les zones de fréquence et d'intensité les plus propices à la vivacité métaphorique. Cela revient à modéliser les résultats chiffrés obtenus lors de l'analyse par structure informationnelle. Une modélisation n'aurait de sens que dans un contexte bien défini renseignant sur le locuteur, le type de syllabe, la position finale ou non finale de mot, de groupe rythmique. La condition prosodique de vivacité métaphorique est un dosage stœchiométrique des paramètres décrits *supra* (emphasis avec allongement syllabique, écartement des pics d'intensité et de fréquence, dû ou bien au rapprochement du pic de fréquence à la frontière droite, ou bien à l'orientation du pic d'intensité à gauche, glissando avec prolongement, palier ou retombée tonale) avec des intervalles de valeurs pour chacune des composantes. Pour les glissando, on pourrait prendre en compte l'angle et la durée, chacun coefficienté selon le contexte. Toutes les valeurs par rapport auxquelles les écarts nécessaires et possibles seraient requis pourraient être calculées à l'aide de corpus plus consistants que celui-ci. En effet pour certains locuteurs, les moyennes des valeurs prosodiques des focus restreints ont été calculées à partir de petites séries de contours (une dizaine) et les résultats n'ont qu'une valeur limitée. Les quatre types déterminés par la maturité seront conservés. On retiendra que les métaphores les plus innovantes présentent un long glissando qui se stabilise ou continue vers une cible moins haute en fin de contours, ce qui correspond dans le cadre d'une syllabe allongée par emphasis, à une évaluation de la maturité du locuteur (par rapport à la

pertinence de son énoncé) relativement faible, et aussi à une baisse assez continue de l'intensité due à l'activité à prépondérance tonique du système psychomoteur. Cela est cohérent avec les pauses, les hésitations, qui sont le signal d'une contrainte, et donc d'un surplus de tonus.

6.5 Conclusion sur l'analyse des CMV

Introduction

Nul besoin de faire une liste exhaustive des marqueurs de discours qui métaphorisent l'échange verbal en un jeu de piste pour signifier que l'énoncé est un parcours, vécu comme tel : « tu me suis, je suis perdu, ne va pas si vite », ou en anglais : « he wavers, to go straight to the point ». Le long de ce parcours, les accents toniques sont des balises, des panneaux de circulation sémantico-pragmatiques. Quand la navigation dans l'énoncé devient plus difficile, des indices doivent le signaler, et les motifs prosodiques inattendus permettent donc un repérage dans le cheminement sémantico-pragmatique inattendu. Ces difficultés de navigation correspondent également à des phénomènes de discontinuité (Mondada 1995 :326) :

Une autre façon d'approcher les phénomènes de discontinuité consiste à refuser d'y voir la trace de déterminismes internes ou externes, ou bien d'une intentionnalité préalable au langage qui élabore quelque chose à dire pour le coder ensuite. Elle consiste plutôt à y reconnaître la trace de l'activité linguistique elle-même en train de se construire pas à pas, dans la dynamique des relations intersubjectives

Dans le cas des métaphores vives à l'oral spontané, l'activité linguistique elle-même, en train de se construire pas à pas, et dans la dynamique des relations intersubjectives est mise en scène, et l'évaluation de la maturité de l'allocutaire qui engendre un schéma prosodique particulier entre dans cette dynamique :

Un premier domaine d'intégration entre syntaxe et interaction est l'approche des corrections, ou mieux des réparations ("repairs") (Schegloff, Jefferson, Sacks, 1977). Lorsqu'un obstacle émerge dans la conversation, ce sont les locuteurs qui l'identifient comme tel, qui le pointent — utilisant pour cela des ressources prosodiques et linguistiques (des marqueurs d'hésitation, des allongements syllabiques, des pauses, des interruptions de mots) — et qui lui apportent une solution (i.e. le "réparent") (Ibid :327)

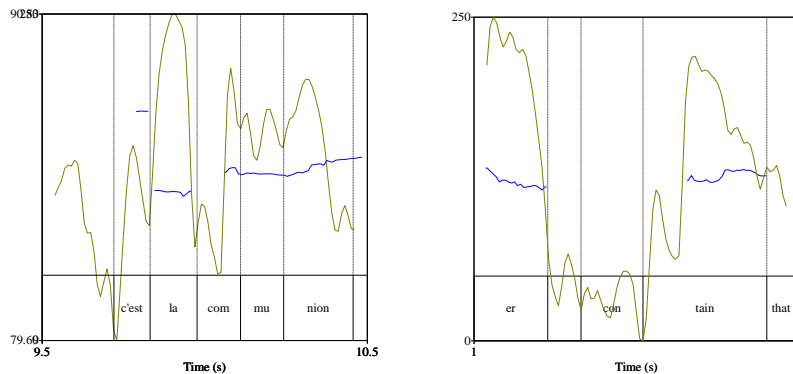
Les « ressources prosodiques » (Ibid) des métaphores vives sont des réparations en quelques sortes, des aides à la compréhension, mais aussi des réajustements du locuteur pour le locuteur, qui se parle aussi, et doit comprendre ses propres métaphores pour pouvoir les prolonger. On pourrait y voir des réparations d'encodages non contrôlés. A une accentuation normée, donc prévisible, qui tend à aligner dans le temps les pics de fréquence et d'intensité, contraste l'accent ambigu du type CMV (voir aussi les cas de polysémie prosodique : similitude question/exclamation par exemple, et certaines métaphores), où la *direction* sémantico-pragmatique est ambivalente. Tout se passe comme si l'on avertissait l'allocutaire, « *attention ! voilà une borne sémantico-pragmatique de fin d'unité* », alors qu'en même temps on l'avertissait : « *mais ce n'est pas exactement ça* », ou bien « *voilà un focus, mais la focalisation porte plutôt sur l'usage lexical que sur le concept* ». D'où le rôle joué par les pauses qui semblent laisser plus de temps à l'allocutaire pour décoder les indications prosodiques. On pourrait rétorquer que ce phénomène est commun à de nombreuses fins de groupes rythmiques non conclusifs, mais la fonction est effectivement similaire dans ce cas : le signal adressé à l'allocutaire serait « *Attention on pourrait croire qu'il s'agit d'une pause invitant l'allocutaire à intervenir mais ce n'est qu'une frontière de continuation* » dans le cas d'un ton de frontière de continuation, et « *attention on peut penser qu'il s'agit d'un focus restreint normal, mais la focalisation porte avant tout sur une nouvelle association conceptuelle* » dans le cas de contours CMV.

6.5.1 Spécificité des emphases CMV

Elles se discriminent des mises en saillance classiques par ce côté paradoxal : le locuteur attire l'attention sur un sens (la tête de métaphore est focale) pour lequel il a une faible maturité. L'outil d'étude et de formalisation fourni par le formalisme d'Olivier Piot éclaire cet aspect par le concept de maturité. Ce concept rend transparent les faibles gradients de fréquence qui sont la trace de l'évaluation des maturités de l'allocutaire et du locuteur comme allant de très faible à moyenne. Ces différentes sous catégories de contours correspondent aussi à de différents types de réparation (Mondada 1995), il y a auto identification du problème suivi d'une auto-réparation. Ce terme de réparation n'éclaire pas la totalité des caractéristiques des contours CMV. En effet il y a aussi l'action du tonus, résultat de la résolution d'un problème d'encodage, qui n'est pas volontaire.

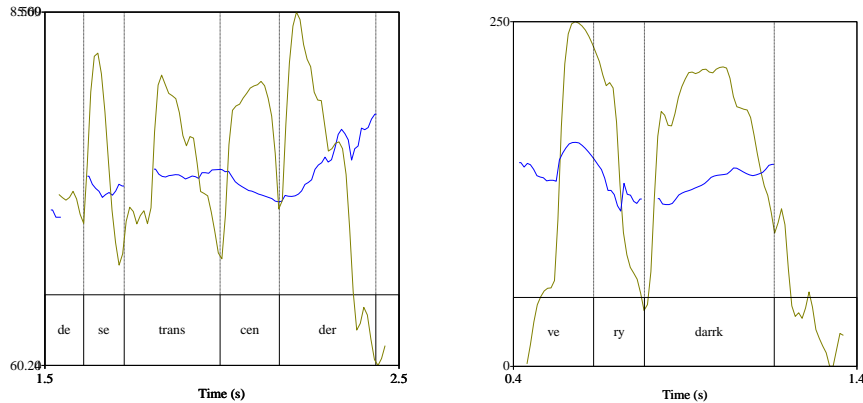
Reprenons les quatre catégories de CMV élaborées *supra* de façon à leur faire correspondre un degré de vivacité :

Premier type, CMV1, métaphores signalées innovantes



Le locuteur, au moment de la mise en saillance du mot sur la dernière syllabe voisée, fait ressortir la distinction avec un focus restreint classique pour lequel le gradient est plus abrupt. Le tonus diminue graduellement alors que la fréquence suit un glissando correspondant à une cible moyenne, qui correspond à L(A(A)) et/ou L(A), la cible ne change pas (est pratiquement atteinte selon les cas) lors de la section de la courbe qui peut correspondre dans le cas d'une durée suffisante à L(A(L)) et/ou L(L). Ce fait même que le locuteur mette à niveau sa propre maturité avec celle de son allocutaire est le signe d'un haut niveau d'empathie. Le locuteur se place en décodeur de son message au même titre que A. Il reçoit la métaphore comme si celle-ci lui avait été suggérée par le discours. D'où son propre manque de maturité par rapport à ses associations. Le gradient de fréquence n'a pas une attaque forte car les représentations de A par rapport au sens (L(A(A)) en début de syllabe) et de L par rapport au sens L(L), sont estimées comme étant potentiellement en phase, il s'agit juste d'ajuster les domaines conceptuels mis en parallèle qui viennent étoffer la représentation. Le contexte de prise en compte de l'allocutaire est donc différent de celui auquel on aurait affaire avec un terme non métaphorique, et il est en conséquence nécessaire que la mise en saillance soit différente.

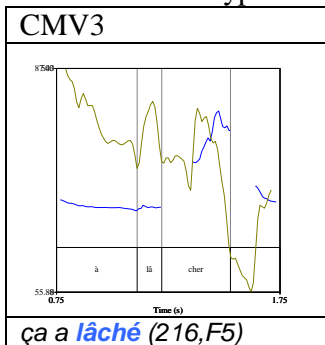
Deuxième type, CMV2, métaphores à faible vivacité «ravivée »



La différence avec le premier type réside dans une cible tonale plus élevée et une durée plus longue. L'évaluation porte davantage sur la maturité par rapport à l'information mise en saillance, et non sur sa « verbalisation » et sa pertinence. Cela explique le gradient plus élevé—ignorance probable de A, faible maturité de L(A(A))—et une courbe tonale qui semble avoir été rallongée juste après une chute amorcée de F_0 , comme si l'évaluation de la maturité de A était reprise par celle de L, qui est tout aussi faible, car même si la métaphore n'est pas innovante *stricto sensu*, le locuteur peut redécouvrir l'appariement de concepts initial qu'elle représente. Il redécouvre la signification originale de la métaphore ; cette montée finale (correspondant aussi à un allongement de durée syllabique) semble signifier qu'il emploie le terme dans un sens que lui-même estime inhabituel.

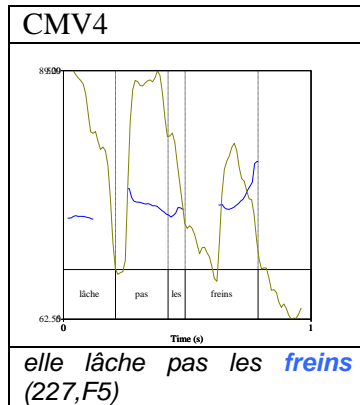
Le troisième type

Les deux types CMV3 et CMV4 ne présentent plus d'empathie entre A et L. La maturité de L est évaluée dans le type CMV3, elle est haute (la fréquence redescend) :



La fréquence retombe après le pic F_0 , et correspond donc à une maturité du locuteur pour le concept et le terme supérieur à celle estimée de A. On sent d'ailleurs l'effort de L à faire comprendre à A qu'elle livre une information imprévisible, mais avec une queue d'intonation qui exprime une confiance et une certitude pour l'information.

Le quatrième type



Il s'agit du type 3 sur une durée plus courte. On peut estimer ou que la maturité du locuteur n'est pas évaluée ou que l'intensité ayant chuté dès le début des contours, il ne reste plus assez d'énergie pour que cette évaluation s'effectue. En effet l'énergie est proportionnelle au carré de l'intensité. On peut supposer que cette maturité du locuteur est haute également, et que cette dernière catégorie est proche de la troisième avec une emphase moins forte ou bien à une superposition à un ton de frontière de continuation majeure. La différence entre les contours d'emphase et ceux de simple ton de frontière étant dans la chute initiale de tonus et d'intensité.

6.5.2 Cohérence du modèle choisi pour les motifs prosodiques des EMs avec les théories existantes

La fonction de signal de décodage pour l'allocutaire (James H. Martin)

Nombres d'études psycholinguistiques portent sur le temps de traitement d'emplois lexicaux. Certaines portent sur la métaphore et celles de James H. Martin (Martin 2006) part de la théorie des MPH (Metaphor Prediction Hypothesis) qui postule que le degré de prévisibilité que le contexte offre pour l'occurrence d'une métaphore détermine également le degré d'efficacité avec lequel la métaphore va être traitée. Les contours prosodiques sont un effort de sympathie et d'empathie pour optimiser cette efficacité de traitement.

La théorie des réalisations en parallèle de xu

Quelles sont les déviations des EMV observées par rapport aux focus restreints non doublés d'une réalisation d'emphase métaphorique et modélisés par xu (voir supra)? Le focus restreint est la traduction directe de l'anglais *narrow focus*, et probablement pas la meilleure. Il s'agit d'un focus au sens informationnel du terme, qui présente une saillance particulière, et surtout qui porte sur un terme.

Dans les trois dialectes considérés, les focus restreints présentent un pic de fréquence qui est distendu dans la durée si on le compare à un accent rythmique non focal, et le fait même que ce pic de fréquence corresponde à une cible tonale assez élevée explique que ces pics de fréquence se produisent dans les trois dialectes dans la partie terminale de la cellule, ou du moins plus tard que si la cible tonale était plus basse. L'équation du temps minimum nécessaire pour atteindre une cible tonale donnée a été mis en équation (Xu 2002 :pp1-5). Il faut donc un temps minimal pour atteindre une cible tonale, et l'évaluation par la fréquence fondamentale de la maturité du locuteur ne peut avoir lieu uniquement si la durée syllabique le permet, ce qui correspond aux observations, la courbe F0 présente deux phases distinctes à partir d'une certaine durée (approximativement 250ms).

Cette caractéristique de décalage de pics commune aux contours CMV avait été remarquée par Ladd selon lequel le retard de pic (simplement celui de fréquence) serait utilisé pour signaler une utilisation inhabituelle (Ladd 1996).

Ces dernières remarques ont seulement pour but de montrer la cohérence du modèle établi avec les autres modèles traitant des mêmes paramètres.

6.5.3 Vérification à partir de corpus de référence

Des extraits d'enregistrements effectués à partir d'émission de radio ont été testés avec les patrons prosodiques établis. Les résultats sont encourageants.

Extrait de France Musique et bbc Radio2

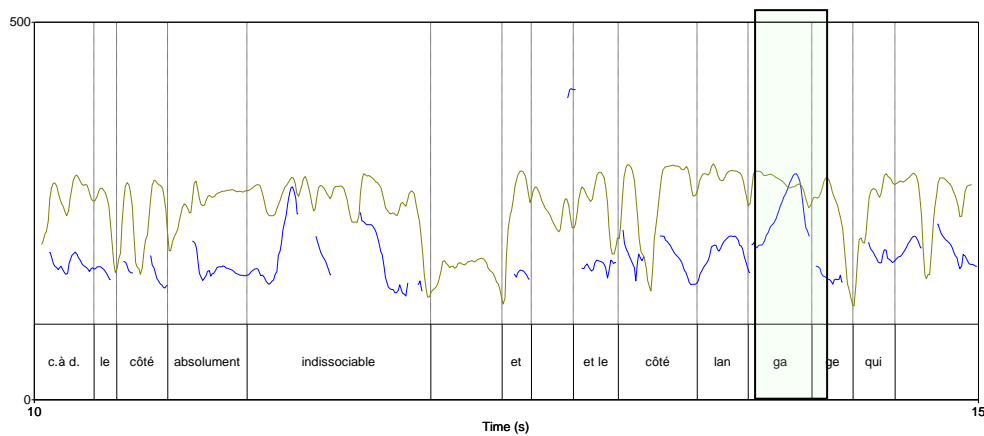


Figure 131 c'est à dire le côté absolument indissociable et le côté langage (france musique Feb, 2007) → LMC type 3 (a refocussed dead metaphor, a process underlined by the discourse marker 'le côté')

Si l'on peut concevoir un étiquetage pour chaque unité rythmique de temps qui tienne compte des maxima d'intensité et de fréquence, alors il serait possible de sélectionner le terme *langage* comme potentiellement métaphorique. On pourrait aussi conclure que le glissando fréquentiel a un gradient trop élevé pour qu'il y ait métaphore innovante, ce qui est le cas.

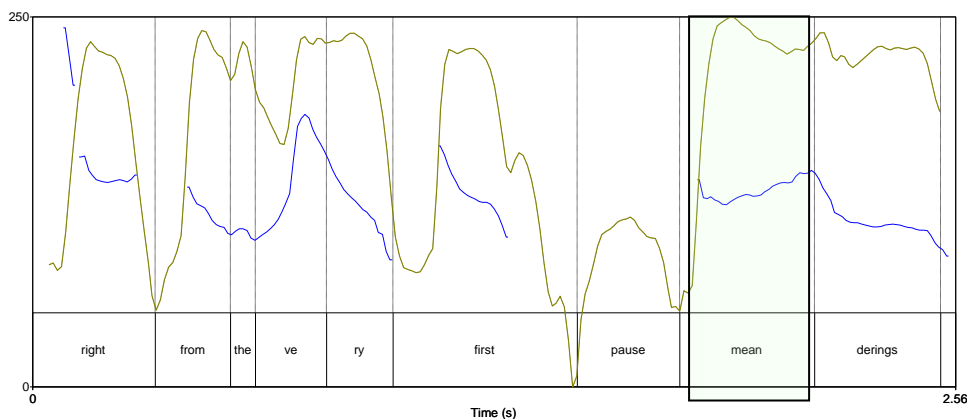


Figure 132: 'right from the very first meanderings of writing' → LMC type 1 (Enregistré à partir de Radio 2 - Wed 06 Jun 2007 - 23:00)

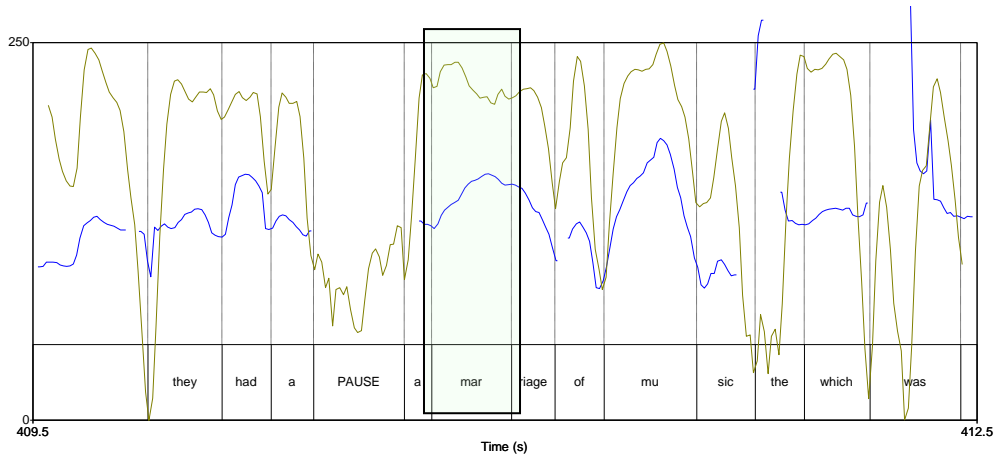


Figure 133: They had a (pause) a marriage of music which was not (Broadcast on Radio 2 - Wed 06 Jun 2007 - 23:00) → LMC type 3 (lexicalized metaphor brought back to life by speaker)

La recherche par patron prosodique semble être aussi efficace en anglais. Les métaphores « meanderings » et « marriage » ne sont certes pas très innovantes, mais leur profil prosodique CMV de type 4 et la présence de pauses semble caractériser la présence de métaphores « ravivées ».

On commence à ce stade à distinguer des applications potentielles dans le cadre du TAL, de la reconnaissance vocale et de la traduction automatique. Les termes métaphoriques étant parmi les plus retors en traduction, on peut considérer que plus la métaphore est vive, plus la traductibilité automatique est sujette à caution. Il s'agit donc de fournir des indices fiables de cette vivacité.

6.6 Un modèle génétique pour le dépistage des métaphores en corpus. Réajustement de l'ensemble de paramètres de critérisation des métaphores à l'oral

Introduction

Searle propose en 1979 les notions d'énonciation littérale et d'énonciation métaphorique.

Dans l'énonciation métaphorique l'énonciateur dit quelque chose d'autre que ce que signifient les mots et les phrases qu'il emploie... et distingue, à ce sujet, la métaphore poétique de la métaphore argumentative. C'est que toute métaphore n'est pas argumentative. À la visée esthétique de la métaphore poétique s'oppose la visée persuasive de la métaphore argumentative. Ce sont les métaphores argumentatives qui nous apportent les informations les plus solides sur le sémantisme de la langue (Tutescu 2003, chap5, La métaphore).

Nous traitons ici des métaphores argumentatives, dont la visée persuasive est caractéristique des énoncés métaphoriques à l'oral dans les deux langues. Cette visée persuasive des EMVs se manifeste également en un ensemble de marqueurs, de critères, que l'on peut mettre sous la bannière du *métaphorème* :

We find that non-literal expressions with a relatively fixed form and highly specific semantics and pragmatics are very frequent in our data but are not well accounted for by current cognitive metaphor theory. We term these non-literal expressions **metaphoremes**, and argue that they represent the coalescence of linguistic, semantic, affective, and pragmatic forces into attractor states in the discourse system, appearing in discourse as relatively stable bundles of patterns of use. (Cameron et Deignan 2006)

Ces expressions non littérales, ou *métaphorèmes*, ne prennent sens que dans leur contexte énonciatifs, c'est à dire la "coalescence de forces linguistiques, sémantiques, affectives et pragmatiques", forces mises en convergences par le système discursif, et qui apparaissent dans le discours sous la forme de "*bundle*", métaphore difficilement traduisible, qui peut être rendue par *faisceau* ou *convergence*.

Cette convergence est celle de l'ensemble des facteurs observés supra qu'il semble désormais important de mettre à jour avec le facteur prosodique. Ce facteur discrimine efficacement métaphore lexicalisée (ou en cours de lexicalisation comme *parachute doré*) et métaphore vive, d'après l'hypothèse illustrée dans l'analyse des CMV (contours réalisés pour les métaphores vives). Il a été établi théoriquement et ensuite vérifié par les données chiffrées que la vivacité métaphorique était corrélée à des contours spécifiques.

Les différents paramètres du « bundle » ne sont pas forcément tous liés ou présents dans chaque métaphorème. Certaines ne sont pas réalisées entre des pauses, ou après des marqueurs discursifs. D'autres au contraire sont bien lexicalisées mais réalisées avec des emphases très typées CMV. Pour ces dernières, la composante sémantique de distance avec la topique (par LSA ou toute autre méthode) sera faible alors que la composante prosodique sera pour sa part importante. Cela paraît primordial et remet en cause les traditionnelles définitions de la vivacité métaphorique qui sont binaires et unilatérales : traditionnellement, une métaphore est considérée comme vive à un moment de l'histoire d'une langue, puis se stabilise, et enfin est transférée dans le lexique, à savoir dans l'ensemble des sens possibles d'un lexème, et cela de façon permanente.

Une analyse diachronique de la métaphore

On considère donc que de la même façon que pour ce qui est ironique, ou euphémistique le locuteur est le premier à décider de ce qui est réellement métaphorique, et que cela est observable entre autre par la prosodie. L'organisation conceptuelle d'un terme n'est jamais figée (bien que cela soit plus ou moins vrai selon les catégories morphosyntaxiques). Le locuteur peut donc estimer un emploi métaphorique qui est déjà lexicalisé pour une partie de la communauté linguistique comme étant une métaphore vive, innovante, et notamment lorsqu'il lui redonne sa vivacité originale, depuis longtemps oubliée. L'observation du *métaphorème* dans toutes ses dimensions permet d'établir qu'une métaphore possède plusieurs niveaux de vivacité d'un point de vue diachronique. Toute expression dont la métaphoricité est liminaire peut être conçue et réalisée phonologiquement comme une métaphore vive, jetant une lueur nouvelle, ou renouvelée, sur le concept cible dans un contexte énonciatif précis et unique. Le couplage métaphorique reprendra toute sa valeur aux dépens de l'aspect purement lexicalisé, et cela surtout par la prosodie qui est un moyen pour le locuteur de communiquer les tensions sous-jacentes à la production verbale.

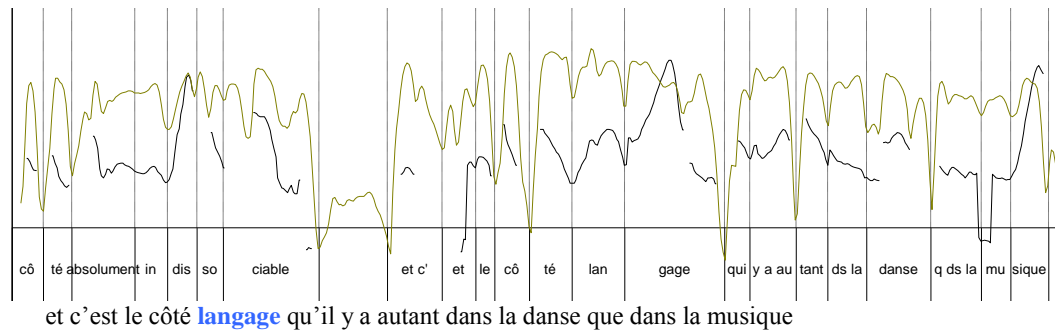


Figure 132 : Illustration de métaphore « ravivée »

Les termes considérés hors situation énonciative peuvent déjà présenter une métaphoricité potentielle au vu de leur distance sémantique, des marqueurs discursifs (*le côté* pour l'énoncé ci-dessus). Véhiculer le concept de danse et de musique à l'aide du terme *langage*, revient à dire que l'on parle, d'une certaine façon, en dansant et en jouant, que les unités de chorégraphie et de composition musicale sont des mots, et bien sûr, ils le sont puisque la métaphore est lexicalisée. Le geste prosodique et énonciatif confère ici la vivacité métaphorique : la pause précédant le groupe rythmique, l'hésitation (*c'est le côté... c'est le côté*), la durée emphatique (560 ms) et le décalage des pics d'intensité et de fréquence. La vivacité métaphorique ne requiert pas la présence de tous les éléments du bundle à un haut niveau, ou au même niveau, pour qu'il y ait vivacité il suffit que la résultante de tous ces éléments, dont la présence de certains est obligatoire, soit suffisamment importante. La stoechiométrie des différents paramètres de ce modèle est développé dans la prochaine étape. Ce modèle tente de quantifier la métaphoricité fluctuante d'un terme, celle qui correspond à un point dans le temps dans un repère énonciatif : un locuteur, des allocutaires, et une situation discursive.

6.6.1 Modélisation possible du métaphorème

Les différents axes évoqués par Lynne Cameron dans son évocation du bundle métaphorique permettent de reprendre la plupart des marqueurs métaphoriques. A ceux-ci, on rajoutera les contours CMV qui ont été définis plus haut.

Force linguistique : il s'agit probablement de tout ce qui ne peut être classé dans les autres catégories (*semantic, affective, and pragmatic forces*). On pensera donc ici à l'aspect formel, et morphosyntaxique.

6.6.1.1 Aspect linguistique général

Au niveau du terme lui-même sans entrer dans la sémantique, il y a un degré d'éligibilité au rang de métaphore. Cette composante est à deux niveaux, le niveau des graphèmes et des phonèmes. On peut amalgamer les deux dans un niveau lexical, puisque s'agissant de l'oral, la partie phonémique prévaut. On nommera cette composante F_L . En effet certains mots, dans le cadre de l'oral, sont plus susceptibles d'être utilisés comme véhicule métaphorique de part leur forme, tels que *flow, fluid, flowing, flux, reflux, fluide*, dans le cadre de la musique en vertu de leur qualité phonique. Les termes synonymes *courant, marée, tide*, ont un potentiel métaphorique moindre. La phonologie associée au lexème évoque les propriétés du véhicule associé à la source dans les opérations métaphoriques. On ne peut tenir compte de cette composante de façon quantifiée, mais elle est présente et a une valeur indicative.

6.6.1.2 Force sémantique

Il existe désormais des outils de calcul de distance sémantique. Ceux-ci nécessitent que la topique (du concept cible) soit ou reconnaissable co-textuellement ou contextuellement. Ces distances sont, comme on l'a vu, calculées à partir de corpus qui permettent de calculer pour chaque terme un vecteur résultant dans un espace multidimensionnel. La distance sémantique est quantifiée par le cosinus de l'angle que font les deux vecteurs entre eux. Aucun corpus figé n'est idéal dans le cadre de l'utilisation de ces coefficients à titre indicatif de la vivacité métaphorique potentielle. Le meilleur corpus pour estimer la vivacité métaphorique à l'oral serait idéalement l'ensemble de la production orale du locuteur depuis sa naissance jusqu'à l'instant de la production de l'énoncé. En effet si une métaphore est absente de ce corpus-portrait, alors sa réalisation est un hapax de son point de vue.

Néanmoins, en travaillant avec un corpus de taille suffisante (ce qui est le cas de l'université du Colorado) les coefficients de distance sémantique donnent une indication sur la vivacité potentielle. Cette force sémantique (F_s), est donc quantifiable et peut entrer en ligne de compte dans une formule établissant la métaphoricité. Dans notre cas, les valeurs de distance sémantique véhicule-teneur calculées par le site <http://lsa.colorado.edu/> qui peuvent être considérées comme potentiellement métaphoriques sont comprises dans un intervalle $[-0.5 ; 0.5]$.

La force sémantique dépend aussi de la hiérarchie catégorielle. Il a été vu que les prototypes d'une catégorie sont plus susceptibles d'être utilisés comme métaphores que les éléments de classe inférieure. Cette composante est prise en compte par le calcul lsa qui est une méthode statistique à base de corpus.

6.6.1.3 Force affective

Il semble que les contours CMV rentrent dans cette catégorie. En effet, on a tenté de démontrer que les contours d'emphase métaphorique étaient motivés par des émotions, dans le sens où l'activité tonique du système nerveux entraînait primordialement en ligne de compte. Le tonus lié à la résolution d'un problème sémiotique de représentation peut être assimilé à celui lié à la joie, ou au soulagement, vu la similitude des effets. Il s'agit aussi, par les effets couplés aux précédents au niveau des cibles tonales, de la réalisation en surface de « manque de certitude » (ou de maturité pour reprendre les termes du formalisme de la prosodie empruntés plus haut) par rapport à un terme, et à sa pertinence dans le contexte. Cette force affective F_A peut être quantifiée en tenant compte de l'importance respective des différents paramètres repérés et indépendants. Ces paramètres sont :

- la déviation de durée syllabique par rapport à la moyenne, $E(C2-C1)$ ou (EC) ,
- la déviation de l'écart entre pic d'intensité et pic de fréquence fondamentale F_0 par rapport à la moyenne pour le type de syllabe $E(Delay/C)$ ou (ED) ,
- l'angle du gradient final de fréquence, qui dans le cas d'emphase correspond à l'évaluation par le locuteur de sa propre familiarité (ou maturité) avec le couplage véhicule-teneur.

Si l'on prend le point dans les contours qui correspond à la taille moyenne de la syllabe C et si on note F_m la fréquence à ce point, et F_f la fréquence en fin de signal tonal, C_m le temps correspondant à C1 (départ de la syllabe) + C et C2 le temps correspondant à la frontière droite de la syllabe, l'angle est donné par le rapport :

$$A = \frac{F_f - F_m}{C2 - C_m}$$

On peut imaginer établir une corrélation entre cet angle et la vivacité métaphorique en intégrant les données d'un corpus plus large. Dans notre cas, on s'en tient à l'hypothèse que la vivacité augmente entre un angle correspondant à une chute de fréquence maximale et un autre à un gradient positif maximal, angles limites qui peuvent tous deux être calculés par la formule de Xu fixant les écarts de fréquence maximum en fonction de la durée.

On aura donc pour une résultante de trois composantes pondérées par des constantes:

$$F_A = \alpha (EC) + \beta (ED) + \gamma A$$

6.6.1.4 La force pragmatique

Elle pourra être exprimée par la présence et la qualité des marqueurs discursifs et linguistiques qui signalent la présence de métaphores dans le discours. Ceux-ci sont dépendants du dialecte et de la culture considérés. Cette force est la résultante de composantes binaires et scalaires.

- *La présence de marqueurs discursifs indicateurs de métaphoricité (HEDGERS)*
H= 1, 2 ...n, selon le nombre de ces marqueurs et leur spécificité.
- *La présence de répétition, ou de reformulations non codantes R*
« a lot more gritty and **there 's a lot of there 's** a harder edge to British blues than there is to American blues » (317, E12), ici R=1.
- La présence de pauses, en amont P₁ ou en aval P₂, le premier type (P1) étant plutôt un indicateur de la maturité du locuteur (par rapport au concept), le deuxième un indicateur d'empathie par rapport à L, donc d'évaluation de la difficulté de capture potentielle de la métaphore par A. La résultante due aux pauses serait : P= $\alpha' P_1 + \beta' P_2$, α' et β' étant des coefficients calculés par rapport à la taille de la pause.

Pour ces composantes « pragmatique » on obtient une résultante :

$$F_P = f(H) + g(R) + h(P) \text{ où } f, g, \text{ et } h \text{ sont des fonctions.}$$

La vivacité métaphorique serait donc une résultante de ces différentes “forces” :

$$V = F_L + F_s + F_A + F_P$$

Cette force pourrait être modélisée dans un espace à quatre dimensions. On peut se limiter ici à attribuer à chaque emploi métaphorique des coordonnées de façon très simplifiée, c'est-à-dire en conservant les données chiffrées directement appréhendables. Le terme langage de l'exemple ci-dessus, aurait donc les coordonnées F_L, F_s, F_A, et F_P suivantes :

V_{langage} (X ; 0.22 ; (EC,ED,A) ; 3) où les coordonnées prosodique peuvent être résumées selon un gradient de typicité de contours CMV qui irait de 0 à 4, pour les 4 types CMV établis supra. Ici, on se situerait pour *langage* à 3 dans un type CMV3, donc :

$$V_{\text{langage}} (x ; 0.22 ; 3 ; 3) \rightarrow \text{CMV3}_3$$

6.6.1.5 Explications

Les deux premières coordonnées (F_L et F_s) sont relativement faibles. La première coordonnée est la force linguistique (valeur X car on n'a pas encore établi de critère d'évaluation pour cette composante).

La deuxième est le coefficient sémantique. Ces coordonnées doivent être modifiées pour être cohérentes, on peut penser prendre (1- 1sa) pour la force sémantique, ce qui donnerait une valeur croissant avec la métaphoricité.

Les coordonnées suivantes sont plus significatives, les coordonnées EC, ED et A sont importantes car l'emphase de type CMV est bien marquée, ainsi peut imaginer une évaluation de 3 sur une échelle allant de 0 à 4. Les marqueurs « pragmatiques » sont présents au nombre de 3 (une répétition, un marqueur discursif et une pause) d'où la valeur 3 pour cette coordonnée.

Il s'agit donc davantage d'une métaphore dont la vivacité est liée à la situation discursive, mais qui n'a rien d'innovant hors situation de communication. Cependant, les deux premières

coordonnées, qui déterminent la vivacité potentielle, n'invalident pas la vivacité qui semble intentée par le locuteur à l'aide de la prosodie et de l'environnement discursif. On ne peut que prendre en considération les différents paramètres, faute de pouvoir homogénéiser ceux-ci de façon à les additionner. Ces paramètres donnent des indications sur des aspects du métaphorème qui ne sont pas équivalents et ne peuvent être cumulés numériquement à ce stade. Ils permettent cependant d'élaborer des calculs vectoriels à n dimensions comme ceux qui ont servi aux moteurs de calculs des coefficients LSA³⁴.

6.6.2 Modélisation du métaphorème : importance relative des différents éléments du bundle, vers la conception d'un formalisme plus génétique que mathématique

Ces différents éléments quantifiables, à supposer qu'il soient tous exprimables en unités homogènes (pourcentage par rapport à un intervalle allant d'un minimum à un maximum) ne peuvent pas être additionnés car ils sont pour la plupart liés. Les marqueurs discursifs et les répétitions sont liés à la présence de pauses, qui elles-mêmes participent au tonus qui est à l'origine des montées de fréquence. Les cibles fréquentielles sont à leur tour liées aux distances sémantiques.

Ces forces donnent une indication sur la vivacité métaphorique uniquement si on les considère en coordonnées, comme celles d'un vecteur. Aucune des forces évoquées dans le bundle n'est obligatoirement requise pour déclarer un emploi métaphorique. On peut penser que fixer un seuil de coefficient LSA serait un assez bon moyen d'isoler les métaphores potentielles et cette méthode a été utilisée à côté du tri manuel. Mais en aucun cas ces coefficients ne permettent de dire si les prépositions et adverbes sont métaphoriques car ceux-ci ont logiquement un coefficient neutre, et encore moins s'il s'agit de métaphores vives. C'est la raison pour laquelle on choisit ici de compléter directement le tri manuel qui prend en compte l'ensemble des forces en jeu, d'abord au moyen d'un tri par coefficient lsa, et ensuite par un tri qui a deux fonctions :

- 1/ classer les EMV isolés manuellement et sémantiquement au moyen des critères sémantiques,
- 2/ isoler des morphèmes grammaticaux qui auraient une certaine vivacité métaphorique.

Ni le tri manuel à base des simples transcriptions, ni les coefficients lsa ne permettent ce repérage des morphèmes grammaticaux à vivacité métaphorique (si toutefois ils existent). Ce constat fournit une transition avec le chapitre suivant qui, après l'observation des structures informationnelles et prosodiques, étudie de façon contrastive les répartitions morphosyntaxiques des noyaux métaphoriques.

Cette ébauche de ce à quoi pourrait ressembler une modélisation mathématique ne peut être prolongée faute de données suffisantes, mais quelques références aux coordonnées métaphoriques simplifiées seront utilisées par la suite, car le modèle fonctionne déjà dans un cadre de classement des métaphores, selon les paramètres du bundle les plus probants. Le dépistage de métaphores au sein de large corpus qui seront bientôt disponibles en ligne, qu'il s'agisse d'écrit ou de transcription de l'oral, ou de corpus d'enregistrement oraux, se fera par des moyens informatiques. D'où l'importance d'avoir engagé une analyse des résultats par des rappels sur les théories de l'information. On peut, dans le cadre de l'oral, citer le corpus de transcription d'enregistrements oraux de l'université de Michigan, disponible en ligne, et qui comporte 2 millions de mots, et est précodé en XML en conformité avec la TEI. L'étiquetage morphosyntaxique et en coefficient sémantique n'est qu'une formalité. Le seul élément manquant,

³⁴ Voir le site <http://lsa.colorado.edu/> pour des articles détaillant la méthode mathématique et statistique utilisée pour le calcul de coefficient LSA.

de taille, est l'enregistrement sonore, une déficience que le traitement du corpus ESLO, à l'Université d'Orléans, s'est donné pour tâche de ne pas reproduire.

Les corpus oraux peuvent être traités à l'image de gigantesques banques de gènes, comme il est procédé sur les moteurs de recherche. Une modélisation qui se base sur les enseignements de la génétique et emprunte ses techniques d'extraction et de séparation semble être appropriée. D'autant plus que la génétique elle-même s'est inspirée des techniques d'analyse textuelle (syntaxe, ponctuation avec les *codons stops*, séance non codantes). Il a déjà été stipulé que de considérer un énoncé avec un regard de généticien permettait de considérer la structure de l'énoncé non plus comme une flèche unidirectionnelle, mais, tel un gène, avec une séquence d'encodage d'information qui peut se replier sur elle-même, où chaque séquence peut interagir avec ce qu'il y a directement en amont et en aval, mais aussi plus loin. D'où le changement de statut des métaphores vives en simple focus lorsque celles-ci sont répétées à distance. L'utilité d'emprunter leurs méthodes aux généticiens est confortée par la quantité d'information à gérer. En ce qui concerne la métaphore, il s'agit d'un choix de protocole expérimental. En effet, on peut très bien travailler sur des corpus réduits en taille, c'est l'option choisie par Xu pour ses travaux sur la focalisation. Mais pour analyser l'émergence de nouvelles métaphores sur la Toile par exemple, la quantité semble constituer une condition sine qua non.

De même que les séquences de gènes sont tracées avec des marqueurs, on peut, avec les différents éléments du « bundle » du métaphorème défini ci-dessus, repérer les métaphores, ces « mutations » du code linguistiques. Cela consiste à rechercher systématiquement les pauses, les marqueurs discursifs, les coefficients LSA d'une certaine valeur. Mais aussi des intervalles de valeurs pour les paramètres prosodiques lorsque l'automatisation de leur calcul fera qu'il faudra moins de temps qu'il n'en a fallu au laborantin qui les a effectués sur ce corpus ! Car les signes de la mutation, comme il a été illustré, peuvent apparaître au niveau de cette étape de la traduction de l'information qu'est la prosodie. La structure prosodique devient en quelque sorte le signal d'une mutation, plus qu'une mutation elle-même. Il est envisageable de détecter automatiquement les pauses et les paramètres prosodiques définis comme caractéristiques des EMs. Une fois l'alignement du son et du script réalisé, les syllabes, mots et groupes rythmiques sont pratiquement séquençables automatiquement. Ce découpage effectué, les maxima d'intensité et de fréquence peuvent déjà être calculés automatiquement dans l'état actuel des technologies. Techniquement, le repérage automatisé de paramètres prosodiques est désormais possible. Cela est bien sûr une méthodologie que seuls de larges corpus rendent nécessaires. Repérer les métaphores, c'est repérer les points « chauds », que ce soit dans une optique de recherche fondamentale en linguistique diachronique, ou en TAL, notamment en traduction automatique.

L'idée centrale qui avait été retenue de la théorie de l'information était le phénomène de redondance : plus les variables de la source d'information sont semblables, plus la source est redondante, moins il y a d'information... L'entropie, le désordre, est liée à la non prévisibilité des variables ; or une mutation est non prévisible par définition. Les mutations repérées jusqu'à ce point du développement apparaissent aux niveaux de l'écart sémantique (la topique ne dicte plus la sémantique de ce qui la commente, on passe du coq-à-l'âne) matérialisé par le coefficient LSA, au niveau des indices pragmatiques de référence à l'allocutaire et au locuteur (marqueurs discursifs, pauses), au niveau de la morphosyntaxe, et au niveau de la prosodie. Ces modifications repérables et décodables participent à l'entropie et c'est là une autre façon d'exprimer la résultante des forces en jeu dans le métaphorème. Ce modèle est complémentaire de l'autre, et illustre le fait que la mutation métaphorique, comme en génétique, peut être provoquée par une violation de règle à un seul niveau du cycle ou à plusieurs niveaux. Dans le cadre de la métaphore, ce niveau est celui de la sémantique ou du lexique. Mais à l'oral, cette mutation sera plus efficace si la forme finale phonique est aussi affectée.

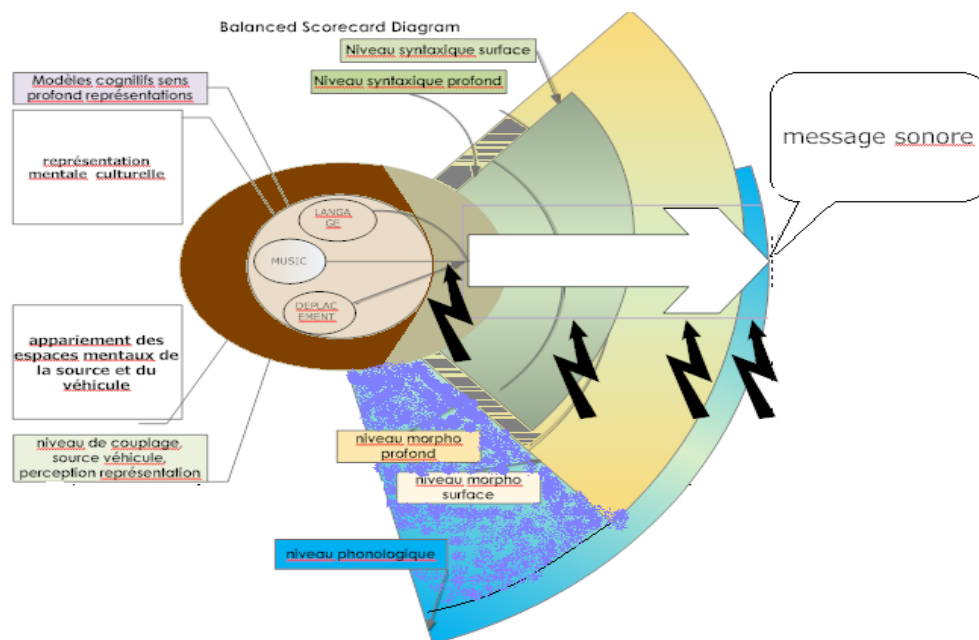
L'utilisation de concepts génétiques comme palimpseste à l'exploration des métaphores vives à l'oral est pertinente et potentiellement fructueuse pour plus d'une raison. Les métaphores sont de réels changement de codes, qui vont être avalisés, acceptés ou non par la communauté linguistique, tout comme les mutations génétiques, et pour les repérer, on peut procéder de la même façon que les généticiens, non pas en travaillant à partir de séquences d'ADN mais de lettres, de syllabes, d'unités linguistiques. Au niveau de la recherche à partir d'informations numérisées, la ressemblance est importante. Il s'agit de concaténations de signes qui ont un signifié dépendant du cotexte et du contexte. Pour s'assurer que tel usage est réellement une innovation métaphorique, quoi de plus efficace que de vérifier le nombre d'entrées sur Google de ce mot en collocation avec la topique recherchée ?

Cette méthode consiste à comparer une suite d'unités signifiantes avec un ensemble qui tend vers l'ensemble des possibles d'une langue. Au-delà d'un certain seuil, on peut considérer que la mutation a « pris », qu'elle est devenue partie intégrante du code linguistique et a participé à l'évolution naturelle de la langue. Dans ce modèle darwinien, on comprend vite que seules les mutations stables demeurent. Et les mutations stables ne sont pas totalement aléatoires sémantiquement mais régies par des cartographies de transferts possibles, qui correspondent aux *mappings* conceptuels. Ce concept de *mapping* ne s'éloigne pas de la vision génétique des langues puisque le terme est utilisé aussi pour la cartographie des gènes.

Les gènes n'ont pas une structure linéaire, d'où l'idée de cartographie génétique comme une carte localisée autour d'un gène, ceux-ci interagissant au sein d'une structure tertiaire du génome, où l'ADN se replie, faisant en sorte qu'un gène peut entrer en contact avec une immense possibilité de combinaisons d'autres gènes. Il en est de même pour les concepts qui sont reliés deux à deux dans ce que l'on a nommé vecteurs métaphoriques. Ceux-ci peuvent être fusionnés (musique—nourriture), pas seulement appariés mais formant des réseaux que l'on va tenter d'esquisser dans ce chapitre. L'ambition de ces cartes de réseaux, au-delà de l'aspect contrastif, est de fournir des indices pour le TAL.

6.6.3 Modèle de genèse métaphorique génétique

Figure 5-7-1 Genèse de la métaphore vive :



Au centre se trouve un noyau où prennent naissance les représentations, comportant les modèles cognitifs auxquels chaque représentation va correspondre. Ensuite, on trouve successivement :

1-le niveau de couplage de ces espaces mentaux ou modèles cognitifs, avec une zone profonde (celle qui correspond aux couplages automatique guidés par les représentations elles-mêmes), et un niveau de surface sur lequel la volonté du locuteur a un effet, cette volonté pouvant correspondre à l'empathie avec l'allocutaire, et à la volonté de faire correspondre son monde de représentations avec celle de l'interlocuteur ;

2 le niveau syntaxique profond et de surface : le niveau syntaxique profond est structuré par les couplages d'espaces mentaux, ou les couplages source-cible dans le cadre de la métaphore ;

3 le niveau morphologique, où telle fonction syntaxique va imposer des choix au niveau morphologique : cependant il reste une marge de jeu comme le prouve la fréquence des hésitations sur la forme ;

4 le niveau phonologique profond, les phonèmes dictés par les formes choisies et les cibles tonales dictée par la syntaxe, et la morphologie de surface qui correspond à l'expression des attitudes et émotions.

Le modèle fonctionne de façon à ce que chaque niveau, une fois activé, se superpose avec le niveau profond du niveau adjacent et dicte des options sur ce niveau. Par exemple, la sélection même d'une représentation qui correspond à des modèles cognitifs ou espaces conceptuels impose des couplages entre ceux-ci (partie marron sombre), mais il subsiste une certaine liberté dans ces couplages, et donc à une possibilité de violation des codes à ce niveau, violation signalée par l'éclair noir. Mais dans la majeure partie des cas, les métaphores ne s'éloignent pas des frayages ordinaires des modèles cognitifs. Les locuteurs rationalisent leurs représentations par des métaphores partageables, ou plutôt par des images qui ne doivent pas égarer l'allocutaire, ce qui serait paradoxal dans une entreprise d'argumentation car les métaphores de l'oral ont une fonction poétique réduite. Elles visent à produire des images, même si celles-ci sont innovantes. Il s'agit d'agir en sorte que l'imagination (la capacité de se représenter sous forme plastique une représentation mentale) de l'allocutaire puisse traiter les termes à décoder.

De la même façon, les violations de codes qui engendreront les mutations seront possibles au niveau syntaxique de surface, au niveau morphologique de surface, et au niveau de la prosodie. Ces dernières modifications correspondront aux contours atypiques définis lors de l'analyse prosodique.

Le niveau phonologique profond correspond aux cibles tonales qui sont dictées par la nature des phonèmes et des cibles tonales imposée par la structure informationnelle. Le niveau de surface est la réalisation de ces différentes forces, elle peut donc être modulée par des emphases qui ne sont pas directement dictées par la concaténation des unités linguistiques. On peut illustrer cette modulation de la phonologie de surface par le terme *lâcher* répété une douzaine de fois par le même locuteur (F5, Tableau 5-5-5-8) avec une intonation allant d'un type *topic* à une forte emphase.

Il est à remarquer que les différents niveaux de détermination de l'énoncé ne sont pas successifs (le temps est symbolisé par la flèche blanche) mais se superposent. Ces opérations, même si elles doivent logiquement avoir un ordre événementiel, sont en partie concomitantes puisqu'à l'oral, la réalisation d'un nouveau terme contraint souvent le locuteur à revenir sur son énoncé, des choix prosodiques entraînant des changements de syntaxe...

On peut penser que les violations de code (symbolisées par un éclair noir) peuvent se produire à ces quatre niveaux. Au niveau des choix de surface des domaines sémantiques (c'est-à-dire ceux

qui ne sont pas interdits par la représentation), un locuteur français peut utiliser pour commenter sa conception de la musique, le concept de *machine à laver* (42, F2) : c'est innovant mais décodable. L'utilisation du concept de *four*, ou de celui de *tournevis* serait plus délicate. Le deuxième point opérable concerne la syntaxe, où un actif peut devenir passif, un sujet objet : le concept peut se propager de différentes façons et à différents degrés sur l'axe syntaxique :

(3) *tu sais que t'as des t'as des stops à certains endroits t'as des entrées des sorties* (F9, 382)

Là encore, selon les choix sémantiques, il y a des contraintes. Plus les choix sémantiques seront excentriques, plus il faudra d'ancrage dans la topique. Ces stratégies agissent sur la syntaxe qui provoque la métaphore par sa mise en relation du teneur et du véhicule. Le décodage n'aurait pas été possible pour des néophytes si le locuteur F9 avait formulé ainsi son énoncé: Des **stops** des **entrées** et des **sorties** se trouvent à certains endroits. Enfin, la morphologie de surface peut être affectée :

ben ouais sauf que ça **groove** mais mais méchant quoi (354, F9)

qui tue un peu et puis hop ça peut ça peut **lancer** alors que pour un instrumental euh (94, F3)

Dans le premier énoncé, l'adjectif morphologique à fonction adverbale est assez rare, et dans le deuxième, le locuteur emploie « lancer » dans un sens intransitif, ce qui se comprend difficilement hors contexte. On peut penser à des métaphores de l'oral français contemporain où les mutations ont lieu à un niveau morphologique similaire (cf. « ça le fait grave »).

Quant à la phonologie, sans parler de violations de code, on peut concevoir les contours CMV comme étant des signaux pour l'allocutaire de la présence de violations aux autres niveaux.

Le seul niveau entièrement recouvert est celui des espaces mentaux. Toute métaphore nécessite, comme condition préalable, un couplage d'espaces, la source et la cible de la métaphore, que les deux espaces soient représentés dans l'énoncé ou non.

Ayant mené l'observation au niveau syntaxique (informationnel) et au niveau prosodique, nous prenons comme étape suivante la morphosyntaxe.

Septième partie

**Analyse contrastive morphosyntaxique des noyaux
métaphoriques**

7.1 Introduction

7.1.1 morphosyntaxe et structure informationnelle

L'angle topologique informationnel avait été choisi pour débroussailler la nature des contextes énonciatifs dans les EMV. Il apparaissait que le concept d'information était central pour la production métaphorique à l'oral qui est argumentative par ressemblance ou identification réelle. La métaphore articule un véhicule et un teneur (contenu), qui sont aussi dans le cadre de la métaphore vive, focus et topic. Aussi, la théorie de l'information appliquée à la grammaire de l'énonciation manie les mêmes concepts, plutôt que ceux de phrase et de proposition qui sont mieux appropriés à une grammaire de l'écrit. Autre avantage, ce niveau est à l'interface de la sémantique et de la syntaxe, là où joue la métaphore. Cette utilisation de la visée informationnelle a aussi été l'occasion de lier structure syntagmatique et prosodie, puisque la focalisation, ou la mise en saillance de l'information nouvelle, s'effectue par la syntaxe et/ou la prosodie. La théorie sens –texte articule l'interface sémantique-son qui est celle d'une analyse sémantique à base de corpus oral. On peut reprendre le continuum classique des différents niveaux de la TST (théorie sens-texte) pour illustrer son adéquation à une étude de corpus (Gerdes et Yoo 2003):

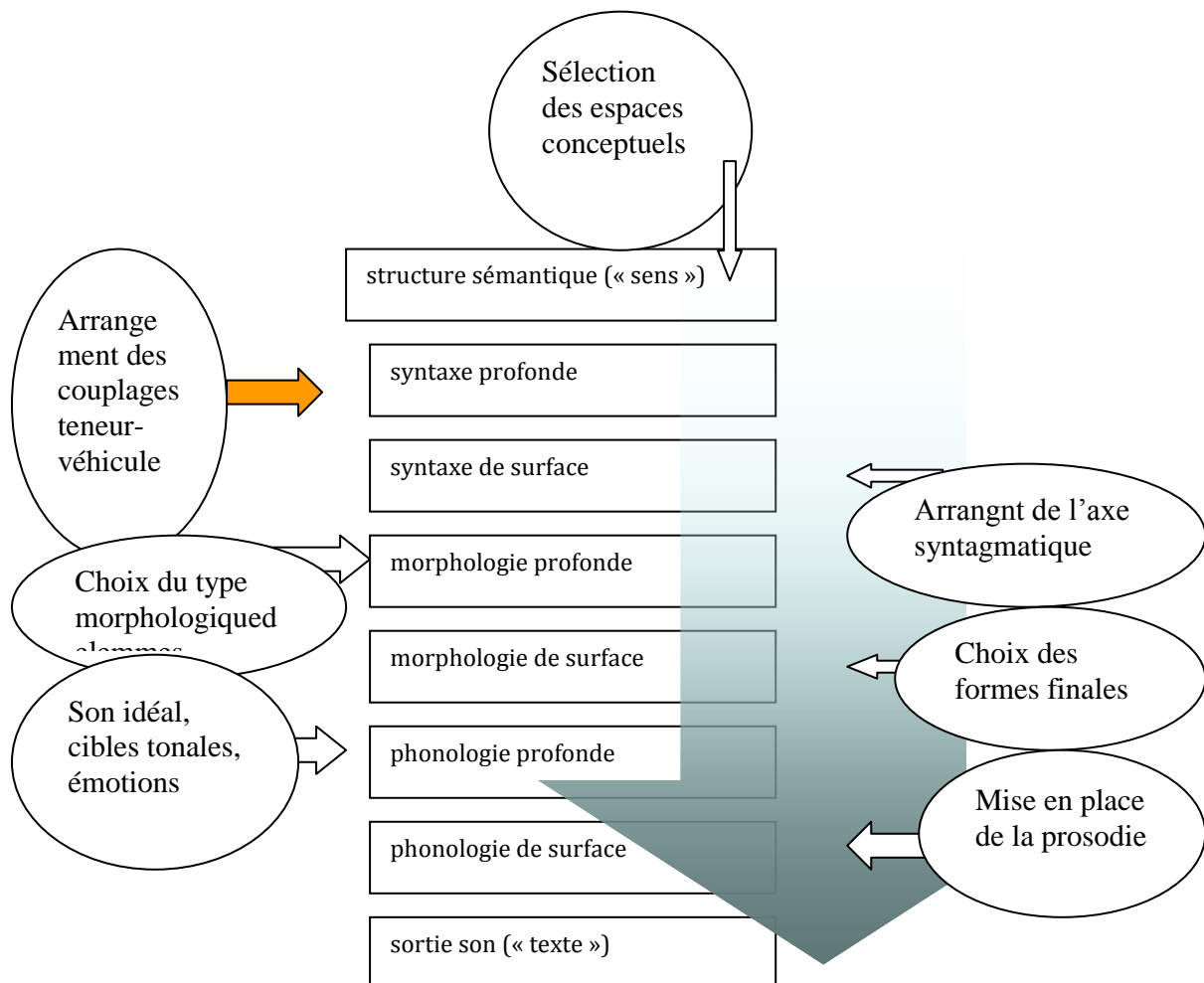


Figure132 : les niveaux de la TST

Partant du texte (son), les deux premières phases de l'analyse, qui étaient informationnelle puis prosodique, établissent la jonction entre son et sens en passant par les étapes :

sortie son → phonologie de surface → phonologie profonde
 → syntaxe profonde (structure informationnelle) → structure sémantique (sens).

Jusqu'à maintenant la dimension formelle n'a presque pas été abordée, excepté dans l'étiquetage morphosyntaxique des corpus. La morphologie de surface représente la troisième phase car elle semble bien être le niveau où le contraste entre les deux langues représentées est le plus important.

Les niveaux de contraste se situent là où les règles imposées par le système de la langue interviennent. Il s'agit des niveaux de surface à droite de la figure 132. La phonologie de surface et la prosodie sont régies par des règles différentes, la morphologie de surface aussi - c'est l'objet de ce chapitre -, et la syntaxe de surface aussi, en particulier pour ce qui a trait à la place des déterminants, du sujet et des différents compléments.

On a repris l'hypothèse selon laquelle toute forme métaphorique innovante (ou voulue comme telle par le locuteur) se doit d'être réalisée, dans des conditions de sympathie et d'empathie normales avec l'allocutaire, selon des contours prosodiques spécifiques (qui ont été appelés CMV (contours de métaphore vive)), se démarquant d'un simple focus restreint, et de façon corrélatrice réalisant en surface des émotions sous-jacentes qui sous-tendent la genèse métaphorique.

Mais si la métaphore en tant que focus a des positions informationnelles et syntaxiques privilégiées dans l'énoncé, elle n'a aucune prédilection au niveau de la *morphosyntaxe*. Le processus métaphorique, signe de condensations dans l'inconscient selon l'interprétation de Freud par Lacan, ne se soucie pas des catégories morphosyntaxiques dans ses glissements. Dans l'énoncé suivant la métaphore née du pronom : *she's a great boat* !

Lakoff et les cognitivistes avancent qu'en ce qui concerne les métaphores lexicalisées, la question demeure de savoir si les catégories morphosyntaxiques susceptibles d'être touchées par les substitutions qui émanent de condensations inconscientes sont distribuées identiquement dans les deux langues. Le critère prosodique semble l'instrument idéal pour vérifier si la vivacité métaphorique dans le sens où elle a été définie *supra* affecte de façon aussi large les catégories morphosyntaxiques que les métaphores lexicalisées, et ensuite pour définir où se situent les métaphores dans chaque catégorie morphosyntaxique, à l'intérieur d'un continuum allant de la métaphore vive à la catachrèse, et cela de façon contrastive. L'outil prosodique permet donc de quitter l'analyse traditionnelle de corpus limitée aux métaphores lexicalisées, pour explorer les contrées nouvelles offertes par les métaphores innovantes.

La conviction qui motive cette approche est que si pour avoir une vivacité quelconque à l'oral un noyau métaphorique doit être réalisé au minimum avec une intonation de *focus restreint*, les catégories morphosyntaxiques mobilisées ne seront pas les mêmes dans les deux langues puisque le français et l'anglais ont des *stratégies d'accentuation différentes*. Le français procède davantage par *phrasing*, à une échelle phrastique donc, alors que l'anglais a la possibilité d'accentuer à tous les niveaux syntaxiques, y compris l'article en fonction déictique. L'observation prosodique et informationnelle a abouti à un constat de grandes similitudes organisationnelles des EMs pour les deux langues. Néanmoins certains constituants morphosyntaxiques semblent avoir des rôles différents, notamment les prépositions et les particules adverbiales.

On peut à partir d'exemples montrer que ces différences de stratégies informationnelles entre les deux langues sont génératrices de différences de distribution morphosyntaxique :

là elle jouait du Bach et en fait elle **lâche** pas elle **lâche** pas les **freins** et elle **s'auto** euh elle **s'auto** le terme est trop fort mais je trouve pas autre chose elle **s'auto-mutile** en ce moment dans son interprétation c'est-à-dire qu'elle **lâche** pas suffisamment elle se fait peur (229, F5)

Comment la métaphore évolue-t-elle dans cet extrait ? Par positionnement systématique du noyau métaphorique à droite de l'unité rythmique. On remarque que le locuteur s'autorise même deux fois à positionner la particule *auto* en fin de groupe grâce à l'hésitation et à la pause. Dans l'ordre on trouve :

1- « elle **lâche** pas »

→ extrémité droite du prédicat → lâcher au sens intransitif (lâche un peu !) d'où l'absence de complément.

2-« elle lâche pas les **freins** »

→ *lâche* devient transitif et thématique, *freins*, le complément devient le nouveau focus métaphorique, encore une fois à droite du groupe

3- « elle **s'auto** euh elle **s'auto** le terme est trop fort mais je trouve pas autre chose elle **s'auto-mutile** en ce moment dans son interprétation »

→ Il s'agit de la même stratégie, il semble y avoir une hésitation à continuer le prédicat après le focus métaphorique (ici *auto*). Le focus métaphorique se génère par étapes, toujours ç droite d'unité rythmique, et dans les limites des contraintes des règles syntaxiques. Le dernier groupe rythmique « elle s'auto-mutile » figure la métaphore dans son intégralité.

A partir de cet extrait et des règles qu'il illustre, on peut déjà remarquer qu'en français, les verbes intransitifs seront plus susceptibles d'être positionner à droite du groupe rythmique.

→« elle lâche pas », « elle s'auto-mutile », « j'accélère », « je freine », « ça bouge », « il ya quelque chose qui bouge », « il fallait que les choses partent »

Les exemples sont nombreux, bien plus nombreux qu'en anglais. Une des cause principales d'écart entre les deux langues semble trouver son origine dans la flexibilité morphologique de l'anglais : « it 's not the most **comfortable** listen of the lot » (338, E12), « ah there was a there was a **rush** there was a big it was a great **high** » (4, E1), où l'adjectif est souvent éligible à la fonction de nom, le verbe à celle de nom. L'anglais peut aussi focaliser prosodiquement à toutes les positions du groupe plus facilement qu'en français, et cela devrait générer une distribution plus aléatoire des têtes de métaphores sur toutes les catégories morphologiques.

Il faut donc faire état des différences qui découlent directement de l'observation des structures informationnelles et ensuite vérifier si elles sont quantitativement illustrées par les EMs du corpus et si il y a d'autres différences.

7.1.2 Les conclusions de l'observation informationnelle portant sur la morphosyntaxe

Les catégories morphosyntaxiques utilisées sont-elles distribuées de la même façon dans les deux langues ? Au nombre des différences informationnelles majeures on compte la présence plus forte en français de structure détachées, mais dans ce détachement à gauche peuvent se trouver toutes les catégories morphosyntaxiques potentiellement métaphoriques, et donc une présence plus forte d'une catégorie n'explique pas à elle seule une disparité entre les deux langues. Les différences ne semblent donc pas se situer au niveau des constituants de ce que la TST nomme domaines, à savoir les champs de topique, du focus, et du tail. Dans les deux langues considérées, le placement des mots est dicté par la syntaxe. En conséquence, l'observation se porte dans ce chapitre sur les éléments mêmes du champ. La notion de groupe rythmique qui est liée à celle de champs par l'accentuation est potentiellement une source de différence entre les deux langues puisque le français est à la fois une langue qui accentue à droite du groupe rythmique et qui ne positionne pas toutes les catégories morphosyntaxique en fin de groupe rythmique avec la même fréquence. Cette tendance est en partie neutralisée par l'intervention de pauses qui découpent les groupes rythmiques, isolent les noyaux métaphoriques et les rendent éligibles à l'accentuation de focus restreint ou d'emphase quelle que soit leur position.

Il y a néanmoins certaines limites à cet isolement rythmique des noyaux métaphoriques, comme nous essaierons de le montrer en suivant.

7.1.3 Importance de la morphologie dans le cadre de la traduction (manuelle et automatique)

Il s'agit d'étudier dans cette partie les « catégories grammaticales » des noyaux métaphoriques dans les corpus. Pour reprendre les termes d'Isabelle Colombat, de comparer les types morphologiques qui au sein de l'énoncé provoquent l'amorçage métaphorique. Car pour la métaphore d'invention (et les comparaisons d'invention qui sont du même ressort et ne peuvent être mises à l'écart), l'amorçage se fait effectivement sur un terme bien défini. Après cet amorçage, la métaphore peut se propager dans l'énoncé, mais elle a une origine spécifique pour celui qui doit décrypter la métaphore, son récepteur : « c' est là le musicien fait l' **athlétisme** des doigts » (305, F8).

Dans cet exemple, la métaphore est amorcée par le terme *athlétisme*, qui présente une violation sémantique indéniable avec la topique de cette métaphore *in praesentia*, « le musicien ». Il s'agit d'une métaphore courante à l'écrit, une *construction prépositionnelle*. C'est une des rares du corpus, comme on le verra, car le corpus étant de l'oral conversationnel (spontané), les métaphores n'y sont pas si bien structurées qu'à l'écrit. La traduction de cette métaphore ne serait pas envisageable de façon automatique :

the fingers'athletics**

Et il faudrait transformer et transposer de façon à obtenir des formulations plus idiomatiques :

The musician is running (along with) his fingers (along)

The musician's fingers are racing against one another...

La perspective d'une traduction et d'une traductibilité donne à cette analyse de la morphologie des noyaux métaphoriques toute son importance. De nombreuses études ont été menées à base de corpus écrits (Colombat 2005), or les contrastes provenant des effets stylistiques tendent à s'estomper à l'oral, ce que compensent les contrastes imposés par les contraintes propres aux prosodies et aux syntaxes des langues confrontées.

Il est important dans le cadre de la traduction de vérifier la corrélation entre la traductibilité des catégories morphologiques d'une langue à l'autre et la vivacité métaphorique. En effet les métaphores lexicalisées sont très souvent rendues de façon optimale dans une autre langue en transposant les catégories morphologiques. Cependant pour les métaphores vives, par définition, les règles ne sont pas établies. Les corpus des deux langues peuvent fournir des indices concernant la traductibilité. Les catachrèses peuvent idéalement se traduire automatiquement à l'aide d'un dictionnaire et la traduction peut être vérifiée à l'aide d'un corpus suffisamment conséquent. Il n'en va pas de même pour les métaphores innovantes. D'où l'utilité d'établir des cartographies (mappings) conceptuelles et métaphoriques des deux langues qui décèleraient d'éventuelles différences, même s'il y en a peu dans les cultures concernées par les langues prises en compte, celles-ci étant proches. Dans ce domaine, on fait de façon classique référence à la thèse de Sapir.

« The fact of the matter is that the "real world" is to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group. No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with the different labels attached. (Mandelbaum 1951 : 162)

Si l'on fait la distinction entre les deux traductions de « language » en anglais, on dira que le langage est similaire, mais que dans ce chapitre on s'attache à cerner les différences au niveau de la langue. Les étiquettes que l'on met sur les « choses » du monde sont similaires mais ne peuvent

pas être traduites d'une langue à l'autre en remplaçant un ensemble d'étiquettes dans une langue par un autre ensemble dans une autre, par une bijection qui à un élément ferait correspondre une image unique et réciproquement. Les difficultés de la traduction automatique en sont l'illustration directe. Ces difficultés culminent lorsqu'il s'agit de traduire automatiquement des métaphores, qu'elles soient lexicalisées ou innovantes. Les choses du monde sont à peu de choses près similaires dans les trois communautés considérées, mais les liens entre signifié et signifiant sont différents. Mais rien n'est aussi simple, car si la langue est différente, la façon de voir le monde est aussi différente, et on abordera cet effet rétroactif à la fin de cette étude. Avec cette réserve, il s'avère que les *mappings* conceptuels détaillés dans le chapitre suivant sont à peu près identiques dans les deux langues :

- 1-[la musique est une langue verbale]
- 2-[la musique est un parcours]
- 2'-[Le musicien évolue dans l'espace (à bord du véhicule MUSIQUE)]
- 3-[la musique sort du corps et le pénètre]
- 4-[la musique (comme le temps) est un contenant (on rentre dedans ou on demeure à l'extérieur)]

Ces domaines sources sont communs à l'anglais et au français avec des réserves pour le quatrième, réserves qui seront expliquées *infra*, mais les équivalences morphosyntaxiques sont rares. Prenons un exemple contrastif du corpus :

il y avait ce que j'appelais on va pas reparler de la mer hein ce que j'appelais du **flux** et du **reflux** c'est à dire que les mots ...mais c'est pas une question de d'accélérer le tempo c'est une question de de en fait **d'énergie que l'on donne** (220, F5)

we kind of kind of make things **ebb** and **flow** a lot you know that contrast in terms of energy level and and volume (210, E7)

Dans les deux langues on remarque des marqueurs d'introduction de métaphores '*ce que j'appelais*' et '*kind of, you know*', des contours prosodiques similaires de focus et une prédilection identique dans les deux langues à la métaphorisation. Les coordonnées de vivacité métaphoriques selon le modèle vectoriel établi seraient $V=(1 ; 0.03/0.05 ; 1 ; 3)$. Les coordonnées linguistiques, affectives et pragmatiques (position 1, 3 et 4) seraient identiques, et seule la coordonnée sémantique varierait (0.03 et 0.06 calculés respectivement pour l'anglais et le français par le moteur lsa).

Ce qui est intéressant, c'est que malgré la différence morphosyntaxique des têtes de métaphore dans les deux langues, le sens est similaire, en termes de vivacité notamment. Pour confirmer cette similitude, on trouve en aval le même développement de la métaphore, avec les mêmes mots, dans les deux énoncés :

c'est une question de de en fait **d'énergie** que l'on donne (220, F5)
that contrast in terms of **energy** level and and volume (210, E7)

La présence dans les deux énoncés du concept d'énergie montre que les sens véhiculés par *flux et reflux* et *ebb and flow* sont très proches, et directement liés au ressenti de la musique.

On pourrait juger le français plus « passif » lorsqu'il emploie la structure impersonnelle [il y a] par contraste avec l'anglais « we kind of make things ebb and flow », mais la compensation s'effectue par une reformulation active avec sujet animé : « c'est une question d'énergie que l'on donne ». Là encore, l'inanimé *énergie* est disloqué à gauche, et les deux métaphores convergent dans la désignation du même phénomène d'énergie fluctuante.

Les deux langues sont évidemment tributaires des expressions disponibles. Les substantifs *flux* et *reflux* sont probablement plus naturels en français que leur équivalent verbal. Alors qu'en anglais,

la forme verbale « ebb and flow » est aussi courante que son équivalent *the ebb and flow*. Cette flexibilité morphosyntaxique de l'anglais a une incidence sur le choix morphologique. La traduction automatique du français serait bien moins forte (*there's what I call ebb and flow*). Il n'y a donc pas, même dans cet exemple, une totale correspondance morphosyntaxique. Mais la correspondance est possible ici parce qu'il ne s'agit pas d'une métaphore lexicalisée dans le domaine musical.

C'est ce lien entre morphosyntaxe et traductibilité, dans la métaphore, qu'il s'agit d'établir, et ce lien prend en compte le degré de lexicalisation, partant du principe qu'aucune forme n'est complètement figée. Cela paraît possible dans la mesure où le degré de vivacité métaphorique comprend une valeur d'identification appréciable à partir des propriétés de vivacité.

En conclusion, dans ce chapitre qui traite davantage du produit métaphorique, de sa forme, il est indispensable de ne pas perdre de vue les deux autres niveaux, le processus et l'auteur de la métaphore, car même si ce dernier est largement conditionné et contraint par les règles de construction morphosyntaxique idiomatiques il a toujours une marge de liberté.

7.2 Analyse distributionnelle morphosyntaxique

Dans le corpus présent, quatre catégories se détachent.

- Le nom ou tête de groupe nominale SN.
*ce côté extatique euh espèce de **communion** aussi avec les gens* (F5)
- L'adjectif
*(des sonorités) qui musicalement sont très très **propulsives*** (F9)
- Le verbe
*we want to **take** people out of themselves for the two hours that we 're on the stage* (341, E12)
- L'adverbe, la particule adverbiale et prépositionnelle
*on va **vers** la tonique et la note sensible* (156, F5)

Dans un premier temps, avant une analyse globale où l'on fera abstraction de la dimension informationnelle, les structures seront reprises afin de contraster la répartition morphosyntaxique dans les deux langues. Vu la taille limitée du corpus, les résultats sont donnés à titre indicatif. Cette étape morphosyntaxique vise seulement à établir un premier repérage des équivalences formelles dans les deux langues.

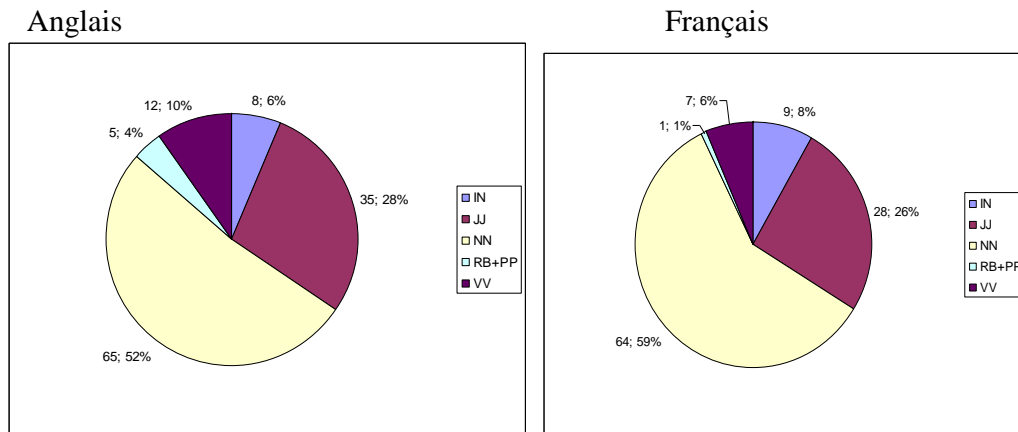
7.2.1 Structures utilisant la copule être/tobe [It(ce)/SN/there(il y a) +

Copule être/to be (ou avoir) + SN (+Rel)]

Ces structures sont également présentes, et quantitativement déterminantes, dans les deux langues et la position à droite de la copule des noyaux métaphoriques laisse présager un haut degré de correspondance entre les deux langues. La raison de l'opposition entre structures avec et sans copule est qu'à l'oral spontané, et dans le cadre de l'étude de la vivacité métaphorique, les structures à copule sont les seules à mettre systématiquement en présence thème et phore. Le corpus présente quelques occurrences d'apposition ou de construction prépositionnelle qui sont les deux autres cas de figure où phore et thème sont en présence. Pour ces deux constructions, les catégories morphosyntaxiques sont distribuées de la même façon dans les deux langues avec des SN en apposition à droite de *of* ou de *de* :

F8	athlètes	0,07	c' est comme des athlètes à ce moment là c' est là le musicien fait l' athlétisme des doigts
E3	essence	NN 0,09	you capture that essence of the tune straight straight out of like just like a world of music you know what I mean
E4	world	NN 0,1	

En ce qui concerne les structures utilisant la copule on obtient les distributions morphosyntaxiques suivantes:



Graphe2 : répartition morphosyntaxique dans les structures utilisant la copule

Le français est de façon peu significative davantage représenté par des noms plutôt que par des adjectifs (JJ) ou des verbes (VV). Mais la répartition est très similaire. Une des différences les plus frappantes est la présence d'adjectifs à métaphoricité vive situés en position gauche dans le groupe nominal du SN attribut (l'argument). Le français ne se plie pas si facilement   des accentuations en position non terminale de phrase rythmique.

Terme	Coefficient LSA	Enoncé
male	-0,01	a very male kind of thing
hard	0,08	it was it was a hard blues
hard	0,08	it was very hard hard blues and you know
physical	0,03	it's not like physical energy necessarily
groove-oriented	0,11	it 's groove-oriented music
watered-down	0,11	it has to be very watered-down music
dark	0,08	it's very dark sounding
hard	0,08	and it is that hard edge
comfortable	0,15	it 's not the most comfortable listen of the lot
fragile	0,01	it 's actually just like a fragile house of cards

Tableau 66 : adjectifs en position gauche dans les constructions   copule en anglais

Dans la majeure partie de ces cas, (lignes en bleu), il y a une mise en saillance qui s'étalonne du type CMV1 (*dark, hard,*) au type CMV4 (*groove-oriented*). Mais cela n'explique pas les différences de répartition puisque le français place de façon canonique l'adjectif à droite et que celui-ci se trouve donc dans ce cas en position d'être accentué :

routière	0,07	ouais c' est un peu comme une carte routière
violents	0,07	ils ont des (...) passages violents des passages très très calmes
violente	0,04	c'est que ils ont souvent une intro assez violente euh
violent	0,07	ils ont souvent un truc assez violent et après euh

L'autre différence provient du nombre de formes verbales dont le nombre est plus élevé en anglais, mais cette différence tient aux gérondifs qui peuvent être considérés comme des formes de substantivation. Si l'on rattache les gérondifs aux noms, les répartitions ne présentent plus de différences significatives.

Prenons le même adjectif en position terminale de groupe rythmique en français et en position non terminale en anglais :

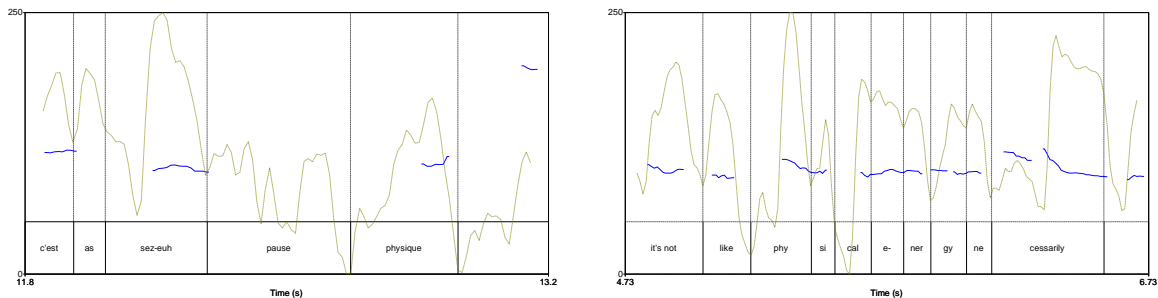


Figure 133 : Equivalences morphosyntaxiques

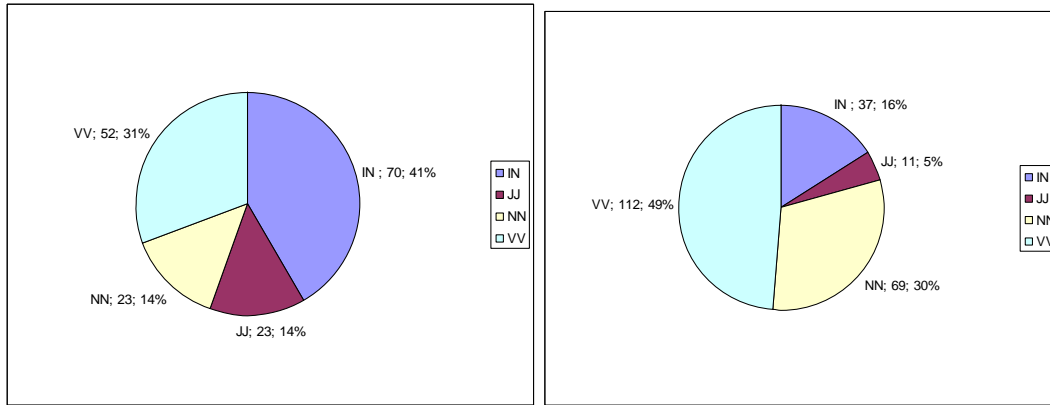
c'est assez physique quoi (51,F2) it's not like physical energy necessarily(61, E2)

Les emphases sont faibles dans les deux cas, mais équivalentes, le français sur la dernière syllabe à voyelle voisée du dernier mot de la PR, l'anglais américain sur la syllabe accentuée lexicalement. Le français insère une pause, l'américain un « like », qui, c'est une hypothèse, n'est pas l'opérateur de comparaison mais un marqueur discursif.

7.2.2 Structures assertives et autres

Anglais

Français



Graph 3 : : Distributions morphosyntaxiques respectives pour les assertives

Le contraste est net dans les répartitions pour toutes les structures en dehors de celles qui n'utilisent pas la copule. L'utilisation des prépositions et particules adverbiales à des fins métaphoriques est beaucoup plus répandue (41% contre 16% en français). L'anglais utilise également davantage d'adjectifs (14% contre 5%). Le français privilégie le recours aux verbes et plus encore aux noms. Cette différence sert d'amorce au chapitre sur les représentations spatiales de la musique.

L'anglais utilise fréquemment des *phrasal verbs* qui ont leur équivalent en français dans d'autres catégories lexicales (nom, verbe, adjectif) mais au nombre des soixante-dix particules prépositionnelles et adverbiales répertoriées, seule une quinzaine semble correspondre à des verbes composés lexicalisés :

along	<i>you may need someone to kind of guide you along the right path</i>
along	<i>'ll record himself and play along with it</i>
along	<i>but I I sing along with the rhythm</i>
around	<i>it 's all just spread out around everywhere you know</i>
around	<i>they swing you know they 're just going around like everyone 's having a good time</i>
between	<i>sure sure yea that that it increases the communication between the audience and er and the band</i>
down	<i>he he he he really got down on that guitar</i>
forward	<i>when the music moves forward</i>
from	<i>we 're going to play from time to time from</i>
from	<i>the the the I think we played better because of the buzz from the audience ye</i>

Tableau 67 : Résultat des T^{tes} de métaphore particules en anglais (extrait, les phrasal verbs sont en bleu)

La proportion des noms en français n'est pas seulement due à la différence des stratégies d'accentuation des deux langues. Le français actualise autrement le sens des particules adverbiales et prépositionnelles. On citera deux exemples, réservant un examen détaillé au chapitre suivant qui traite sémantiquement des métaphores locatives :

when the music moves **forward** (180, E5)

l'harmonie elle va **avancer** en fait il faut le penser comme ça (187, F5)

Les deux têtes de métaphores sont situées sur deux catégories MP (morphosyntaxiques) différentes, avec un sens similaire. *Forward* (en avant) se retrouve dans le verbe avancer. Le terme *advance* existe en anglais, mais il appartient à un autre registre, moins imagé que *move forward* qui seraient presque redondants (*move* et *forward* expriment le mouvement). La traduction directe, en respectant les catégories MP, est peu probable en français :

Quand la musique bouge en avant*

Quand la musique va de l'avant

Quand la musique évolue en avant

Le français privilégie l'outil prosodique pour insister sur le mouvement, ce que rend possible la position en fin de PR de l'intransitif *avancer*. On peut illustrer cette particularité du français à utiliser des substantifs là où l'anglais utiliserait plutôt des prépositions :

he'll record himself and play **along** with it (223, E7)

ouais c'est un peu comme une **carte routière** tu sais que t'as des t'as des **stops** à certains **endroits** t'as des **entrées** des **sorties** (382, F9)

Les deux métaphores développent le vecteur : [LA MUSIQUE EST UN PARCOURS]. La traduction morphosyntaxiquement correcte de l'anglais est certes possible mais pourra difficilement faire figurer *le long* en fin de PR → t'es guidé le long d'un chemin (itinéraire). Le français accentue les substantifs, l'anglais la préposition *along* réalisée avec des contours CMV :

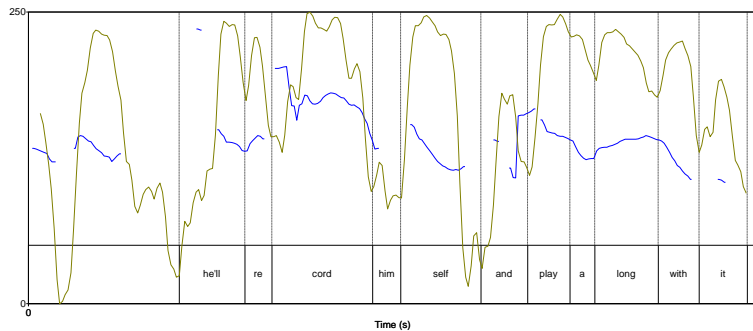


Figure 134 : Une préposition réalisée avec des contours CMV

he'll record himself and play **along** with it

On gardera de cette transition entre structure informationnelle et analyse morphosyntaxique l'idée que la structure informationnelle et les stratégies d'accentuation des deux langues dans le cadre de la mise en saillance peut expliquer certaines différences au niveau de la distribution morphosyntaxique. En contraste avec une distribution étonnamment similaire pour les structures utilisant la copule (métaphores *in praesentia*) on a observé une grande disparité quant à la distribution au niveau des structures assertives. Le fait que l'anglais puisse plus librement accentuer toutes les positions se traduit par une répartition beaucoup plus dispersée, qui correspond à la distribution de l'énoncé pris dans sa totalité. Le français procédant par accentuation propositionnelle (*phrasing*), accentue les fins de groupes rythmiques, et cela semble avoir une influence sur le choix de la catégorie morphosyntaxique. Le locuteur ayant choisi le lexème pour véhiculer la représentation voulue, il lui reste à sélectionner les affixes et la catégorie MP :

par exemple je je j'ai pas lâché les **freins** par exemple (165, F5)

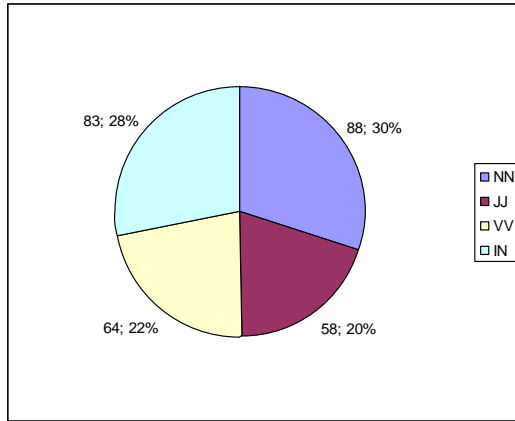
il y a des moments où j' avance où je **freine** ou j' avance mais c' est pas une question (193.F5)

Le même locuteur utilise tour à tour le substantif et le verbe. Les deux catégories choisies permettent l'accentuation en fin de groupe rythmique. Mais les stratégies d'accentuation respectives des deux langues ne suffisent pas à expliquer ce contraste distributionnel. Le chapitre suivant avance d'autres explications morphologiques en prenant en compte l'ensemble des énoncés.

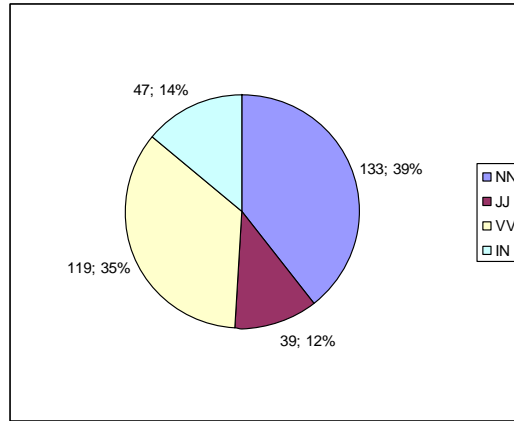
7.2.3 Du lexème au lemme: une opération motivée par la nature de la métaphorisation

Si l'on considère maintenant la totalité du corpus, on obtient respectivement les proportions suivantes pour les noyaux métaphoriques (structures assertives et structures à copule) :

Anglais



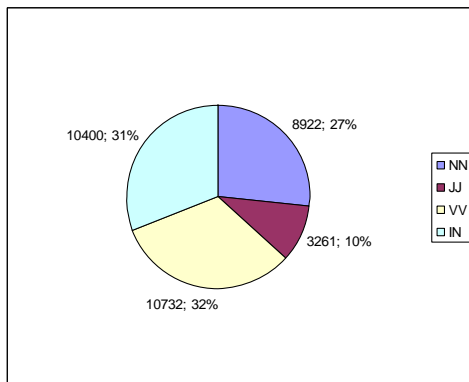
Français



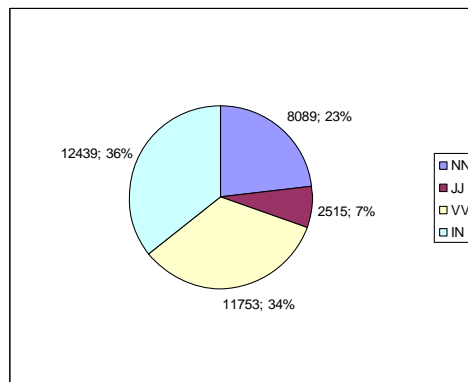
Graphique 4 : Distribution morphosyntaxique comparative pour l'ensemble des EMs

Les catégories sont distribuées bien plus aléatoirement sur l'axe syntagmatique en anglais qu'en français, et cette distribution plus régulière en anglais semble affecter à la fois le groupe nominal et le groupe verbal. La répartition pour l'ensemble des corpus est la suivante :

Anglais



Français



Graphique 5 : Distribution morphosyntaxique comparative pour l'ensemble du corpus

Alors que les répartitions sont très similaires pour le corpus dans sa totalité, les différences en ce qui concerne les noyaux métaphoriques sont nettes. Elles confirment les intuitions qu'avait suscité l'analyse prosodique et informationnelle, à savoir que l'anglais peut focaliser de façon bien plus flexible, et distribue donc bien mieux sur tout l'axe syntagmatique les focus restreints et donc les métaphores vives.

Quantitativement les têtes de métaphores sont de façon majoritaire des noms et des verbes en français, alors qu'en anglais elles sont également réparties dans les quatre grandes catégories, noms, verbes, adjectifs, et particule post- ou prépositionnelles et adverbiales. Ce contraste est spécifique aux têtes de métaphores puisque pour les sous corpus pris dans leur totalité, il disparaît (graphique 5). Ces différences peuvent être explorées en choisissant la notion de lexème comme point de départ :

Le **lexème** est le morphème lexical d'un lemme, c'est-à-dire une unité de sens et de son qui n'est pas fonctionnelle ou dérivationnelle. Le lexème renvoie à une notion abstraite ou concrète indépendante de la situation de communication avant que le choix de forme ne soit opéré. (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Lex%C3%A8me>)

Ce choix est lié à la métaphorisation, en tant qu'elle est la résolution plus ou moins problématique du passage d'une notion abstraite (d'une représentation mentale) à un choix lexical. Le lexème comme morphème lexical d'un lemme semble être la première étape dans le choix du terme en situation de communication. L'étape suivante est la dérivation par adjonction d'affixes (ou de morphèmes). De même que cette opération est un quasi-automatisme, dicté par la syntaxe dans la plupart des situations de communication, il semble que plus la métaphorisation est vive, plus l'attention du locuteur se concentre sur le lexème.

7.2.4 Les grandes catégories d'hésitations morphosyntaxiques

Le choix, au moment de la production énonciative, après que le lexème a été sélectionné, est illustré par des exemples tels que :

ce qui est un peu balancé ce qui balance ce qui balance tu le trouves dans le jazz (266, F6)

qui qui relaie enfin qui est le relais en fait de de pratiques musicales (316, F9)

Le passage entre lexème et lemme se fait par étapes, et pour les deux rectifications, il semble s'agir, une fois le lexème arrêté, d'une décision concernant le caractère actif ou passif du topic (la musique).

c'est à dire t'avais au moins trois trois rythmes différents qui se **croisaient** euh euh je me rappelle je me rappelle pas ce qu'il faisait à la grosse caisse mais ça m'aurait ça m'étonnerait qu'il l'ait laissée tranquille euh c'est ce traitement de la polyrythmie aussi c'est aussi propre à la Nouvelle Orléans et euh et c'est ça qui donne ce côté mélodique c'est que comme comme tu sens un **entrecroisement** de de différents rythmes sur les éléments différents...(319, F9)

Une fois le lexème arrêté (*croiser*) il est approprié par le locuteur et peut être dérivé. En français, pour les raisons rythmiques évoquées précédemment, mais aussi parce que la substantivation est une opération discursive fréquente, l'oscillation se fait de façon prépondérante entre le nom et le verbe.

La même alternative se rencontre en anglais, accompagnée des mêmes hésitations entre forme verbale et nominale :

feel that feel that move the improvisation moving into the next section you know it 's coming (156,E5)

I think music is kind of an an associate like an association kind of thing you can associate quite easily associate one musical idea with another and you can just connect those (128, E5)

Là encore il s'agit de choisir entre une forme active et passive, comme dans les exemples français. Cela semble normal dans des structures informationnelles événementielles où le prédicat met en relation un sujet (la musique) à qui la métaphorisation confère plus de vie et d'autonomie que des représentations plus classiques. On oscille donc entre une forme inerte et une forme inanimée :

Ce qui est balancé → ce qui balance

Ce qui relaie → qui est le relais

Qui se croisaient → un entrecroisement

that move → the improvisation moving into...

Le passage d'une forme à l'autre en anglais semble facilité par le fait que les deux sont souvent identiques morphologiquement (a move/to move). Le corpus anglais fournit d'autres types d'hésitations morphosyntaxiques :

You know everybody can can tune **into** that you know and I think this is why this is why it still it still works and all and it's true as well that that the blues is a music that you know everybody you know I'm not saying

it's a neutral music but everybody like everybody likes it irrespective of their taste I think you know it's a music that everyone can can key **into** (37, E1)

Ici, c'est la particule prépositionnelle *into* qui est conservée et le verbe qui change (*tune into* → *key into*). Cette dominance de la particule sur le verbe est confirmée par l'emphase. D'autres conversions paraissent plus simples entre le nom et l'adjectif :

there 's a there 's a gritty approach to that album there 's a gritty feel to it all way through it 's not the most comfortable listen of the lot (315, E12)

there will be notably a lot more grit and energy going into it (318, E12)

Le passage du substantif à l'adjectif s'effectue entre autres par la simple adjonction de l'affixe 'y', opération de dérivation plus libre qu'en français. On peut citer l'utilisation, pour les représentations de la musique dans le corpus, de « **windy** », « **earthy** » et « **catchy** ».

Il faut maintenant procéder à l'analyse de tous ces affixes de façon contrastive, en entrant le moins possible dans des considérations sémantiques qui seront l'objet d'un autre chapitre.

Ces énoncés illustrent la flexibilité de l'anglais au niveau lexical par opposition à celle du français au niveau de la syntaxe. Il y a peu de noms en anglais qui refusent la dérivation par l'adjonction de l'affixe 'y'.

7.2.5 Les noms, leur affixes et leurs déterminants

C'est la forme prépondérante dans les deux corpus français et anglais. Si l'on reprend les commentaires à ce sujet :

Il apparaît donc que dans l'ensemble du corpus et ce, tant en français qu'en anglais, l'image repose majoritairement sur un mot ou syntagme appartenant à la catégorie nominale ; ce constat va à l'encontre des observations de Vinay et Darbelnet, qui affirment la « prédominance du substantif en français³⁰⁷ » par rapport à l'anglais, en se fondant sur des observations de Chevrillon et de Bally. La prédominance de la catégorie nominale serait ainsi, selon eux, due au fait que « le français traduit surtout des formes, états arrêtés, les coupures imposées au réel par l'analyse », qu'il « présente les événements comme des substances » (Colombat 2005 :15).

Nos conclusions se situent entre celles de I. Colombat et de Vinay et Darbelnet : 39 % de noms en français pour 30% en anglais on constate qu'en anglais. Il y a deux fois plus de particules adverbiales et prépositionnelles métaphoriques en anglais, et il faut bien que le français compense par d'autres catégories, c'est-à-dire le nom et le verbe. L'anglais, par rapport à ces deux catégories qui n'ont pas de frontières fixes (to rush/a rush), utilise aussi davantage de particules pour métaphoriser et souvent en les composant à des verbes. Ce contraste semble plutôt d'origine structurelle pour notre corpus. Car les « choses » représentées par les métaphores sont identiques comme le constate I. Colombat pour les corpus écrits :

Il est donc intéressant de relever que dans notre corpus, les « substances » sont largement prédominantes en français comme en anglais. Notre corpus étant constitué d'images, il nous semble pertinent de considérer que la spécificité de ce corpus est déterminante au regard de la catégorie grammaticale (Colombat 2005 :151)

Les substances sont certes présentes dans notre corpus, mais les métaphores de mouvement sont prépondérantes (voir chapitre suivant). La nature topique des énoncés (discours sur la musique) et leur oralité serait aussi à l'origine de ces légères différences. En ce qui concerne les substances évoquées par l'auteur, il semble que si la musique est assimilée à une nourriture, il y a autant de chance que, à partir du lexème *nourrir*, la métaphore soit réalisée avec *nourrir* qu'avec *nourriture*...

comme de comme de me **nourrir** c'est-à-dire j'ai besoin de musique le matin euh (122, F4)
en en décor pour moi c'est pas un décor pour moi c'est une **nourriture** la musique (132, F4)

En conclusion Le corpus semble infirmer la dichotomie citée par l'auteur, selon laquelle :

In the linguistic representation of a situation, nouns specify the thing-like elements while verbs and other relational terms specify relations between those elements (Ibid:152)

Il nous semble au contraire que nom, verbe et adjectif peuvent être morphosyntaxiquement la réalisation du même amorçage métaphorique conceptuel.

Afin d'établir une typologie des SN métaphoriques comparés, une description s'impose qui concerne l'observation des déterminants, des modifieurs (adjectifs en français, noms et adjectifs en anglais), de la complémentation, en reprenant brièvement la valeur actancielle (si le SN est sujet ou objet du prédicat) traitée dans l'analyse informationnelle. Ces descriptions seront ensuite contrastées afin de mettre en valeur leur rôle propre du point de vue de la métaphorisation, c'est-à-dire l'apport de sens dans un système référentiel topique-commentaire, de façon à faire la jonction avec les études de cas sémantiques qui suivent.

7.3 Analyse morphosyntaxique des données

7.3.1 Les groupes nominaux

Les exemples seront extraits des tableaux élaborés à partir de la typologie prosodique, les résultats statistiques reprenant l'ensemble des données.

F5	rondeur	0,28	<i>faut que ce soit un une rondeur de son</i>	CMV1
			<i>en en décor pour moi c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la</i>	
F4	décor	0,32	<i>musique</i>	CMV1
F8	pulses	N/A	<i>des pulses ce sont des pulses des rythmes qu' on a joué après</i>	CMV2
			<i>ça peut aider à (...)ou mettre un mot euh oui sur euh sur un sur une</i>	
F5	mot	0,17	<i>phrase musicale comme ça</i>	CMV2
F5	mouvement	0,14	<i>mais euh et qui donne du mouvement en fait de dans le</i>	CMV2
F3	phrase	0,26	<i>euh ça serait une euh une phrase en fait moi je dirais</i>	CMV2
F9	osmose	0,11	<i>faut avoir une une osmose avec ton instrument</i>	CMV2
			<i>ouais ben c' est oui c' est comme de l' eau c' est c' est vrai que c' est très</i>	
F9	eau	0,08	<i>très fluide et t' as l' impression de ce que que c' est que ça swing</i>	CMV3
	machine en			
F2	route	0,04	<i>enfin je veux dire euh enfin de moteur qui met la machine en route</i>	CMV3
			<i>tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des</i>	
F9	entrées	0,1	<i>sorties</i>	CMV3
F5	pédale	0,09	<i>il y a (...)ce qu'on appelle la pédale la tonique</i>	CMV3
F5	mouvement	0,14	<i>je crois qu' il faut qu' il y ait toujours du mouvement</i>	CMV3
F3	mots	0,17	<i>et euh sinon ben les mots c' est c' est les notes en fait</i>	CMV3
			<i>ouais c' est ça et en même temps il y a un genre de euh comment de de</i>	
F5	mouvance	0,03	<i>liberté de mouvance enfin je vois bien un jour</i>	CMV3
	Machine à			
F2	laver	0,04	<i>c'est un peu comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais</i>	CMV3
			<i>euh comme un balancement</i>	
F2	balancement	0,16	<i>c'est un peu comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais</i>	CMV3
			<i>euh comme un balancement</i>	
			<i>tu sens un entrecroisement de de rythmes sur les éléments différents qui</i>	
F9	respiration	0,12	<i>qui font des notes différentes ben ça donne une respiration qui est qui est</i>	CMV4
			<i>c' est à dire que je suis le messager entre guillemets hein je suis pas là</i>	
F5	messenger	0,10	<i>non plus à je suis le messenger entre le la compositeur</i>	CMV4
F5	sorties	0,08	<i>t'as des entrées des sorties</i>	CMV4

F5	réponses	0,10	il y a plein de choses comme ça qui sont euh ben justement doubles en miroir des choses comme ça ou même au niveau (...)ou même au niveau de des réponses entre les instruments par exemple	CMV4
F8	mètres	0,04	voilà c' est ça c' est comme le gars qui fait les cent mètres et le gars qui fait les mille mètres mais les gars chacun	CMV4
F7	phrase	0,26	lors d'une très longue phrase	CMV4
F4	baume	0,03	euh c' est c' est du baume euh c' est	CMV4
F4	thérapie	0,01	c' est essentiel c' est une thérapie un peu quotidienne quoi	CMV4
F3	communion	0,17	c' est le c' est la communion euh c' est comme un peu les transporter puis par ce côté extatique euh espèce de communion aussi avec les gens	CMV4
F5	communion	0,24	ça sort euh ça sort des poumons quoi directement et euh	CMV2
F3	poumons	0	euh de la chaleur hein de la chaleur et euh c' est c' est ça ramène vraiment la joie quoi	CMV4
F3	chaleur	0,09		

Tableau 68 : extrait du tableau des têtes de métaphore nominales en français

N°	Noyau mét	lsa	énoncé	Type pros
E12	journey	0,05	the metaphor of a journey because I think it 's on the journey to that change underneath the just the enjoyment so	CMV1
E2	framework	0,01	it's a balance between erm there's a framework but it's a very sketchy framework	CMV1
E5	force	0,02	you feel like something else is sort of playing the music through you or something some other kind of force you know	CMV2
E7	energy	0,02	all the way then also the energy levels we kind of kind of make things	CMV2
E10	connection	0,11	it 's an emotional connection	CMV2
E12	levels/surface	0,02	er it it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it	CMV2
E2	wide open	0,06	if you treat it like that then it 's just like wide open space er I mean it kind of depends on what you 're doing	CMV2
E7	space	0	it 's like it 's all like it 's all a template that you that you use like	CMV2
E1	template	0,06	ah there was a there was a rush there was a big it was a great high	CMV2
E12	rush	0,05	offer an album being a journey and I think I think	CMV2
E11	journeyman	0,06	they may not have had the rawness of of being able to just capture that moment of perfect clarity but they had the rawness of the performance was the was the important thing	CMV2
E12	rawness	0,02	I I describe him as blues 's most celebrated journeyman you know and it 's as	CMV2
E12	smoothness	0,05	the musicians do take you on a journey into into and er it it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it	CMV2
E12	edge	0,09	he plays it with a smoothness there 's a style a swagger about it	CMV2
E4	rock	0,1	some drummers play like real rock hard	CMV2
E12	relationship	0,06	and there's a lot of there's a harder edge to British blues than there is to American blues	CMV2
E7	statements	0,08	in terms of doing a speech or something I guess it 's it 's like you have certain ideas that you that you think about where you might want to go and then you sort of you sort of improvise statements about	CMV2
E10	articulation	0,08	you know try to keep on the subject	CMV3
E2	deviation	0,04	it's like a relationship	CMV3
E9	association	0,03	to me it 's like an articulation thing you know if I 'm not articulated properly I mean it might get in front of me	CMV3
E5	association	0,03	you do n't have no room for deviation because watch there 's no	CMV3
			I think music is kind of an an associate like an association kind of thing you can associate quite easily associate one musical idea with another and you can just connect those	CMV3

E4	monster	0,05	yea he 's a monster	CMV3
E6	vibration	0,18	they have a certain spirit and Øvibration that 's a part of the music	CMV3
			yea man he plays like Øwater that 's the that 's the way he plays like	
E4	water	0,02	water man	CMV3
E4	fluidity	0,04	but it has it still has the fluidity	CMV4
E12	smoothness	0,09	there is a smoothness a er er a a natural approach	CMV4
			erm it feels a little bit like you 're out of your body almost where when	
E3	body	0,03	when I sing	CMV4
E5	vehicle	0,04	and the singer is the main I guess vehicle for the band members	CMV4
			it 's you and your your chemistry between your mates that are playing	
E10	chemistry	0,05	in the bands	CMV2
		-	and Cajun music is just a format to do it in so yea that 's definitely the	
E8	catalyst	0,01	catalyst for social life	
E12	smoothness	0,09	but there will be a smoothness a swagger a style to the American er	CMV2
			and often times there 's not a lot of room within that because it has to	
E2	room	0,11	be very arranged	
E9	road	0,05	the road is life	
E11	room	0,11	that people were allowed the room to express themselves	
E12	energy	0,02	will be notably a lot more grit and energy going into it	
		-	he 's he 's within known Øboundaries you know he 's not as er he 's	
E11	boundaries	0,02	not as off on a tip as as as Kelly Joe Felps	
E5	voices	0,23	yeah you have fewer Øvoices so to speak but er	CMV1
E11	wings	0,02	to to spread his wings you see	
E4	elements	0,01	you can definitely like think of like Øelements you know what I mean	CMV2

Tableau 69 : extrait du tableau des têtes de métaphore nominales en anglais

7.3.1.2 Les déterminants

A 90 %, ils sont indéfinis dans les deux langues. C'est le degré de détermination qui correspond au générique ou au concret. Cela est confirmé par le fait qu'en anglais, il y ait davantage de pluriels qu'en français, la détermination de degré 0 (s'effectuant à l'aide du pluriel pour les noms dénombrables) : « you sort of improvise **statements** » → et puis là-dessus tu improvises des (une) déclaration(s).

Même en français dans cet exemple, un pluriel rendrait plus fidèlement l'anglais. Il s'agit donc moins d'un générique que d'un pluriel référentiel. Cette fausse indétermination est l'aspect le plus frappant de ces SN qui constituent l'amorce de métaphorisation. En effet ils font référence au concept invoqué, mais la vivacité métaphorique réside dans le fait que le référent est conçu comme réel, validé au moment de l'énonciation, ce qui fait que les deux concepts, le concept perçu et le concept représenté, sont présents, l'un seulement en filigrane :

- (1) yea he 's a monster (116, E4)
- (2) to me it 's like an articulation thing (91, E2)
- (3) there will be a smoothness (323, E12)
- (4) des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties (381, F9)
- (5) ou même au niveau de des réponses entre les instruments (154, F5)
- (6) en en décor pour moi c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique (132, F4)

On aurait pu avoir, avec une translation au sens de Tesnière, « La translation consiste à transférer un mot plein d'une catégorie grammaticale dans une autre catégorie grammaticale » (Tesnière 1969 :364) :

- (1') Yea he's monstrous
- (2') It's articulated / it's all articulation
- (3') It will be smooth
- (4') Tu peux t'arrêter, rentrer, sortir
- (5') Ou même au niveau de réponses entre instruments
- (6') C'est pas du décor pour moi...

Il devient évident avec ces gloses que l'utilisation de l'indéfini correspond à un référentiel présent dans la situation, la topique, et que certaines caractéristiques du concept invoqué sont attribuées au topique. Le « monster » de (1) renvoie effectivement à un batteur qui semble avoir plus de quatre membres et transformer un vulgaire rythme en mélodie (selon le locuteur), alors que (1') serait ambigu. Le choix de l'indéfini *a* est encore plus net comme étant le propre des métaphores avec (2), car les indéénombrables en anglais peuvent être exprimés de façon indéfinie avec la détermination \emptyset . Donc l'indétermination, parce qu'elle est un choix, est signifiante. Le locuteur est contraint de rajouter un 'extracteur' *thing, an articulation thing*. On retrouve dans le corpus français la traduction exacte de (3), « *euh c' est c' est du **baume** euh c' est* » (124, F4), sans l'indéfini, mais *du baume* est employé dans ce contexte précis pour définir la musique en général. Le locuteur calque donc la détermination de *baume* sur celle de *musique* (de la musique → du baume). L'emploi du substantif *smooth+ness*, au lieu de *smooth*, tout à fait possible pour (3), est signifiant, et cohérent avec la forme existentielle [there + to be]. Le français joue sur la détermination dans une structure telle que :

il y a (...) ce qu'on appelle la **pédale** la tonique (156, F5)

Avec de telles métaphores lexicalisées, la détermination ne renvoie plus tant à un repère énonciatif qu'à un repère culturel, linguistique. Les SN dans (4) ne sont aussi qu'apparemment indéterminés, car ils sont localisés (« à certains endroits »). Il est de compréhension commune que les *stops* sont des *pauses*, les *entrées* des *attaques*, les *endroits* étant les *temps de la composition*. L'utilisation des SN par rapport aux verbes de (4') est plus vivante métaphoriquement, évoquant un itinéraire routier.

Les exemples (5) et (6) confirment l'importance de l'indéfini. En effet le locuteur hésite entre deux degrés de détermination, *de/des* pour (5), et *en décor/un décor* pour (6). Systématiquement la forme indéfinie (un/une/des) prévaut. Il n'y a donc pas seulement hésitation au niveau de la forme du lexème, mais aussi au niveau de la détermination. Celle-ci semble contribuer à la vivacité métaphorique.

Pour les formes non indéfinies, il y a plusieurs cas de figure. Nous en retiendrons deux : La première tient à la forme « idiomatique » : *ce qu'on appelle la pédale*. On peut rapprocher ces formes de l'utilisation en anglais et en français de l'article défini dans les expressions telles que : *to play the piano, faire l'imbécile*, ou le référent n'est pas situationnel (il peut n'y avoir ni piano ni imbécile dans la situation de communication) mais linguistico-culturel. Le deuxième cas de figure est celui de la reprise d'un emploi métaphorique par le locuteur, ou de la reprise d'une métaphore considérée comme sue, évidente. En ce sens, l'article indéfini peut communiquer la même information que la prosodie (une cible tonale faible en fin de contour emphatique).

(7) Il y a ce qu'on appelle **la pédale** (156, F5)

(8) the singer is the main I guess **vehicle** (179, E5)

(9) definitely the **catalyst** for social (228, E8)

(10) qui met la **machine** en **route** (43, F2)

(7) et (9) apparaissent comme des expressions idiomatiques, faisant référence à des métaphores connues alors que (8) et (10) sont des métaphores réitérées :

E5 dit précédemment : the singer is in **front** (accentué CMV) of the band

F2 dit : c'est un peu comme une **machine** à **laver**

Etrangement, dans ces expressions utilisant l'article défini, les concepts sont bien moins définis, la métaphore paraît moins vive. Lorsque le locuteur E8 affirme que la musique à la Nouvelle Orléans est :

so yea that 's definitely the catalyst for social life (E8)

Il semble que les caractéristiques chimiques évoquées par *catalyst* (catalyseur) ne soient plus saillantes. Il s'agit donc d'une métaphore morte, et l'intonation le confirme en étant à peine celle d'un focus. De même lorsque E9 affirme que dans les blues du Delta (région anciennement esclavagiste de l'estuaire mississippien) « the road is life », il n'en appelle plus à une représentation de *route* comme c'était le cas avec le locuteur F9 (*t'as des stops, des entrées des sorties et entre tu fais ce que tu veux*).

Conclusion sur l'indétermination des métaphores

L'indétermination a ici été désignée comme fausse indétermination. En réalité, on est en présence d'un objet en cours de détermination, une détermination en temps réelle, sorte de *joint venture* entre locuteur et allocutaire. Quant aux SN déterminés syntaxiquement (*the catalyst*), ils sont rarement mis en saillance prosodique. Lorsqu'un terme à forte vivacité métaphorique est répété, son intonation peut même avoir une emphase croissante, pour autant qu'on se situe dans une phase de détermination en temps réel. Il en sera de même pour les particules adverbiales. Un locuteur peut répéter *into* trois fois avec une emphase croissante, pour enfin reprendre une forme non accentuée, ce qui signifie que la métaphorisation est topique. On peut donc maintenant comprendre l'emphase comme la mise « en phase » où il ne s'agit plus seulement d'une détermination référentielle (*monster* renvoie à un monstre (1)), mais d'une détermination visant à la fois le déterminé et le déterminant (noyau métaphorique). Ainsi *monster* renvoie à un autre type de monstre, un batteur de jazz couplé à un monstre qui décrirait le mieux ce qu'est un batteur hors pair, un homme-pieuvre, un homme surhumain... C'est par un effet en retour que le terme prend tout son rôle. Ici on trouve le lexème dans les deux sous corpus, et la vivacité de la métaphore est presque démontré par le fait qu'il sont les deux fois utilisés pour décrire...un batteur. Les deux termes présentant des contours CMV :

E4	monster	NOM	0.05	Yea he's a monster
F2	monstrueux	ADJ	0,08	euh il y en a qui sont monstrueux
	<i>E(dF0)</i>	<i>E(C2-C1)</i>	<i>E(Delay/C)</i>	<i>E(dC2)</i>
<i>monster</i>	41,55909091	7,56302521	13,47027865	-1,612575156
<i>monstrueux</i>	-71,9	45,7943925	33,7179487	-31,2820513

Une dernière remarque concerne une différence de fond entre le français et l'anglais, à savoir la propension de ce dernier à distinguer plus nettement les dénombrables des indénombrables. C'est un trait discriminant du point de vue de la détermination. Or certains exemples défient ces règles (*a smoothness*), comme pour montrer qu'il s'agit d'un type de *smoothness*, et non pas simplement de la présence de la caractéristique *smooth*, qui serait prédéfinie et arrêtée. La métaphorisation définit donc le concept cible, mais aussi le concept source.

Conclusions sur les déterminants

Les déterminants sont la trace d'une détermination en pleine genèse, d'où ce flottement entre défini et indéfini, (le/un), parfois dans le syntagme nominal lui-même. Le syntagme présente une plasticité morphologique qui va bien au-delà du lexème.

On tentera de montrer dans l'observation des formes verbales, que ce qui se passe au niveau des SN fait directement écho à la situation des formes verbales. Plus particulièrement en anglais, on peut considérer les mêmes phases (de détermination) au niveau du verbe (forme simple/ forme en -ING) qu'au niveau de la détermination du groupe nominal en reprenant la terminologie de Henri Adamczewski.

7.3.1.3 La mise en parallèle phase1/2 et forme libre/forme figée

Le choix du substantif et de sa détermination permet de sélectionner une phase de détermination, qui se situerait entre la phase 1 et 2. On peut reprendre la démonstration de Thierry Trubert-Ouvrard :

Ainsi, dans l'exemple de *l'industriel gros*, ce n'est pas la profession que *gros* qualifie, mais la réalité extralinguistique (son support est l'être humain). Par conséquent l'Adj. ne détermine pas le N de la même manière dans *gros industriel*, où *gros* précise la qualité pour lui donner de l'importance.(Trubert 1992 :56)

Dans les métaphores substantives déjà énumérées, il se rencontre des formes non figées qui sont en cours de figement en métaphores mortes, lexicalisées ou idiomatiques. Amorcée en phase 1, la métaphore donne une impression de réalité, l'illusion qu'il y a vraiment, quelque part, dans le référent, un *monstre*, un *catalyseur*, une *machine à laver*. Cette phase est celle de détermination d'une réalité extralinguistique. Mais il y a aussi la détermination métalinguistique, et *monster* va être perçu comme qualifiant les caractéristiques du batteur, c'est-à-dire son jeu, ses prouesses. La phase 1 correspond à l'article indéfini, la métaphore est encore vivante et on perçoit la détermination d'une réalité extralinguistique. La phase 2 correspond à la détermination métalinguistique. Souvent pour les métaphores, cette phase correspond aux métaphores lexicalisées, et à l'usage de l'article défini :

Il y a ce qu'on appelle la pédale (156, F5)

qui met la machine en route (45, F2)

Je suis à la pêche (347, F9)

I think it 's on the journey to that change underneath the just the enjoyment (312, E12)

you may need someone to kind of guide you along the right path (142, E5)

Il n'est pas fortuit que l'image employée par l'auteur pour définir les phases au niveau des groupes nominaux, entre nom et adjectif (ce que nous pouvons adapter au rapport entre véhicule et topic dans le cadre de la métaphore), illustre directement la différence entre métaphore vive et métaphore morte :

J'aimerais éclairer mon explication phase 1 / phase 2 des énoncés (a) et (b) d'une image à mon avis très parlante même si non grammaticale, celle d'*assemblage de matériaux* : si l'on veut assembler deux matières non compatibles (comme de l'acier et du verre par exemple) il faudra utiliser une colle extra-forte : c'est l'*opération de phase 1*. Mais si elles sont compatibles (tels du papier et du bois), à peine un point de colle les assemblera : c'est l'*opération de phase 2*. (Trubert 1992 :52)

Les deux matériaux non compatibles dont l'auteur parle sont les termes mis en équivalence dans la métaphorisation alors qu'il y a violation sémantique (he's a monster) : il s'agit de la phase 1. La métaphore « colle » ces deux matériaux qui ne sont pas faits pour être associés. Cette colle forte est composée de marqueurs discursifs, d'un soupçon de prosodie et de tout ce qui compose le métaphorème détaillé plus haut. Lorsque les deux matériaux à souder sont devenus compatibles (to guide you *along the right path*), la colle n'a nul besoin d'être aussi forte, c'est la phase 2. Et

dans cette phase, les termes s'apparient, le locuteur n'a pratiquement plus le choix, il s'agit d'une forme figée par rapport au choix ouvert lors de la phase 1. C'est ainsi que dans :

qui met la **machine** en **route** (43,F2)

Après le terme *en*, le locuteur n'a plus grand choix, c'est une expression figée, de même que serait : *qui met la machine en marche/en branle...*

7.3.1.4 Le nombre des noms dans les expressions imagées

Graduellement, les notions de phase et d'extralinguistique convergent vers une conception des métaphores vives comme détermination conceptuelle, paradigmatique, qui s'effectue par un raccourci syntagmatique, donc avec un premier niveau de détermination qui correspond à une phase 1. Il n'y a donc pas de référence à la notion, mais à une instance de cette notion. Cette réalisation correspond majoritairement au singulier qui renvoie au concept en cours de détermination dans une situation énonciative. En anglais et en français, les noms peuvent se séparer en comptables et indénombrables (ou mass /count). Mais le singulier prévaut dans les deux sous catégories. Les indénombrables en anglais nécessitent parfois un extracteur (*it 's like an articulation thing*), ou sont traités comme des comptables (*there will be a smoothness*). Les deux langues présentent des pluriels, et ceux-ci apparaissent motivés, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de pluriels génériques auxquels pourraient être substitués des singuliers :

tu sais que t' as des t' as des **stops** à certains **endroits** t' as des **entrées** des **sorties** (383, F9)

→ t'as un stop à un endroit*

De façon cohérente avec la métaphore du cheminement (« c'est un peu comme une **carte routière** », (383, F9)), un parcours est constitué d'une série de stops, d'entrées et de sorties. Dans un autre contexte, on peut imaginer le singulier : *Là tu as une sortie* (la sortie d'une ligne mélodique...)

Toutes les utilisations du pluriel apparaissent donc comme ayant une logique notionnelle et non syntaxique.

Pluriels en français

t' as des stops à certains endroits t' as des **entrées** des sorties
c' est comme des **athlètes** à ce moment là c' est là le musicien fait l' **athlétisme** des **doigts**

ce sont des **pulses** des rythmes qu' on a joué

et euh sinon ben les **mots** c' est c' est les notes

Pluriels en anglais

er it it can be on two **levels** I mean there 's there 's there 's
the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it
yeah you have fewer **voices** so to speak but er

to to spread his **wings** you see

you can definitely like think of like **elements**

Ou le nombre provient de la nature de l'objet référencié qui ne se présente jamais seul (doigts, ailes (wings)), ou l'aspect pluriel participe à ce qui déclenche la métaphore : *elements* fait référence aux éléments (le feu, l'air, la terre) ce qui ne serait pas le cas de *element* au singulier. De façon similaire *pulses* et *mots* insistent respectivement sur les changements de rythme et l'interaction des mots (la musique comme langage verbal). Le pluriel *levels* insiste sur l'aspect stratifié de la musique sur lequel le locuteur revient en aval (feeling that it 's **bubbling underneath**).

Ces pluriels sont donc motivés et participent au processus métaphorique, tout comme les singuliers. Les substitutions paraissent impossibles dans les deux cas :

ce sont des pulses des rythmes qu' on a joués → c'est le pulse du rythme...*

c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique → des décors*

7.3.1.5 Les dérivations

On peut reprendre les exemples observés pour les déterminants qui présentent les dérivations majeures rencontrées au niveau des noms dans les SN noyaux métaphoriques :

- (1) yea he 's a **monster**
- (2) to me it 's like an **articulation** thing
- (3) there will be a **smoothness**

Déterminés au même degré, les trois noms présentent trois types de dérivation. Au terme racine simple de (1) s'oppose une dérivation d'un verbe en (2) et d'un adjectif en (3). Cela est important en anglais car ces dérivés sont souvent des indéénombrables. Donc si la détermination est indéfinie, le choix du substantif *articulation*, au détriment de l'adjectif *articulated* ou du verbe *to articulate* entraîne l'utilisation d'un extracteur, ici '*thing*'. Ce phénomène déplace l'accent vers la gauche, ce qui n'est pas un problème en anglais.

Les dérivations en français sont peu nombreuses :

F5	rondeur	0,28	faut que ce soit un une rondeur de son tu sens un entrecroisement de de rythmes sur les éléments différents qui qui font des notes différentes ben ça donne une
F9	respiration	0,12	respiration qui est qui est la musique ça peut être justement un révélateur d' une personnalité
F5	révélateur	0,11	en en décor pour moi c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique
F4	nourriture	0,05	je peux gérer mon atterrissage c'est le côté instinctif
F8	atterrissage	0,04	le toucher le phrasé c' est des do c' est des variables qui sont complètement gommés
F9	phrasé	N/A	c'est un peu comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais euh comme un balancement

Les dérivations (ronde → rondeur) semblent être motivées par la syntaxe et le corpus ne contient pas d'hésitations morphologique sur les noms. On note cependant que les substantifs dérivés de formes verbales paraissent être en phase 2, par rapport au verbe qui serait en phase 1 :

Où j'en ai besoin euh comme de comme de me nourrir c' est à dire j' ai	145,9568311	10,403397	37,74038462	-26,2307692
besoin de musique le matin euh en en décor pour moi c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique	-230,703019	34,1825902	-34,4699367	45,5316456

Lorsque le locuteur reprend le concept de nourriture sous forme de nom, celui-ci a des contours de topique (bien que quelques minutes séparent les deux réalisations). Cet aspect sera développé dans l'analyse des formes verbales.

7.3.1.6 Les modifieurs

Il y a peu de modifieurs, ce qui semble être à la fois une particularité de l'oral par opposition à l'écrit et des EMV. Les adjectifs à l'oral se trouvent principalement en position d'attribut, de commentaire dans une relative clivée, ou dans des formules figées (*the right path, social life, les éléments différents, une petite rythmique...*).

Néanmoins on en trouve quelques uns :

ça peut aider à (...)ou mettre un mot euh oui sur euh sur un sur une **phrase** musicale comme ça (172, F5)
 qu' a la fin c' est comme une **bouillie** un petit peu informe (324, F9)
 t'as trop de **couches** sonores (15,F1)

gave them a raw **edge** (9, E1)
 ah there was a there was a rush there was a big it was a great **high** (2,E1)
 a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder **edge** to British blues than there is to American blues
 (315, E12)

Très peu nombreux, leur apport sémantique est faible. Cela tient probablement au fait que l'effort du locuteur est concentré sur la tête de groupe nominal qui est déjà une surdétermination. La modification par un adjectif dans ce contexte est presque paradoxale. Cela explique que dans les rares cas de modification adjectivale, ou bien l'adjectif est sémantiquement redondant avec le nom (*une bouillie un petit peu informe, a great high*), ou bien il n'apporte pas d'information supplémentaire et reprend la topique (*une phrase musicale, a raw edge, a harder edge, une couche sonore*).

7.3.1.7 Complémentation et la position actantielle des noms

Très peu de métaphores sont construites par complémentation. Elles sont focus et donc en fin de groupe rythmique. Plus la vivacité est grande plus la chance de trouver des pauses à gauche et à droite est grande. En fait, le terme même est l'aboutissement d'une quête énonciative, et lorsqu'il est trouvé, il arrive en général seul, suivi d'un silence conclusif, comme si la signification de ce silence était de laisser le temps à l'allocutaire (voire au locuteur) de réaliser mentalement l'accouplement conceptuel qui a eu lieu. Lorsque les termes sont repris, passé l'émotion métaphorique, ils semblent plus aptes à être complémentés, qualifiés :

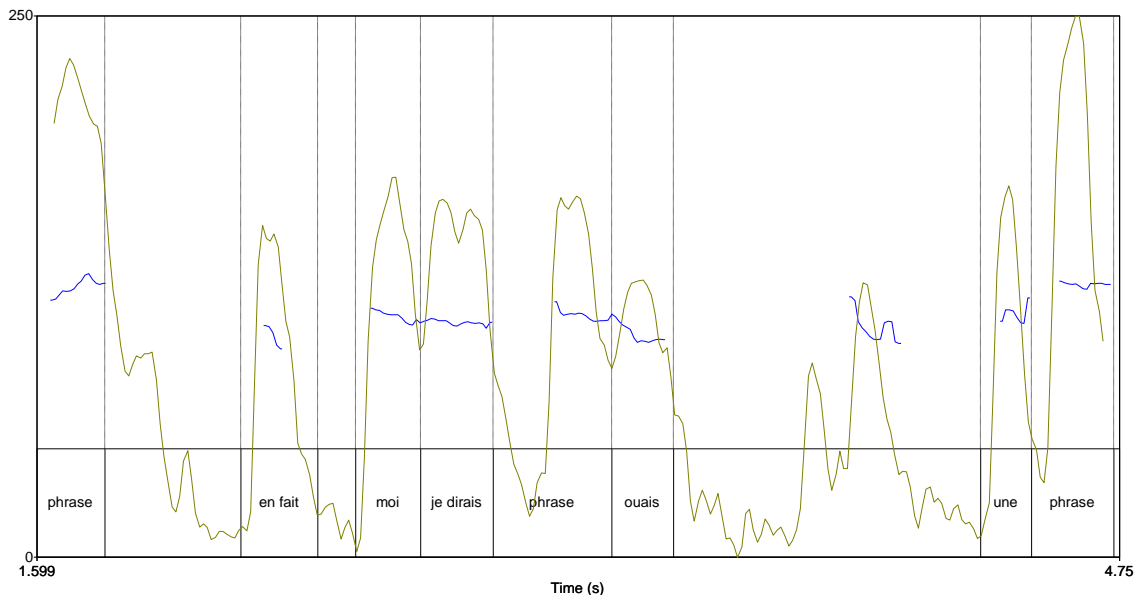


Figure 134 : Evolution de la position actantielle : Ce serait une euh (pause) phrase en fait, moi je dirais phrase une phrase qu'on arrête pas de répéter

Le terme *phrase*, lorsqu'à la troisième itération il perd son intonation de focus (à droite de la figure on peut remarquer les contours fréquentiels descendants), est commenté par la relative

‘qu’on arrête pas de répéter’. Auparavant il semble que le signe ne soit pas approprié par les interlocuteurs, et que cette non appropriation inhibe tout commentaire. Plus tard, dans la suite de l’interview, le locuteur reprend le concept de phrase, qu’il redéfinit. Cette fois-ci *phrase* est modifié par les deux adjectifs : *petite* et *rythmique*.

Les **mots** euh c’est les notes c’ est un peu c’ est un peu comme si on **parlait** quand on fait une petite **phrase** rythmique euh (89, F3)

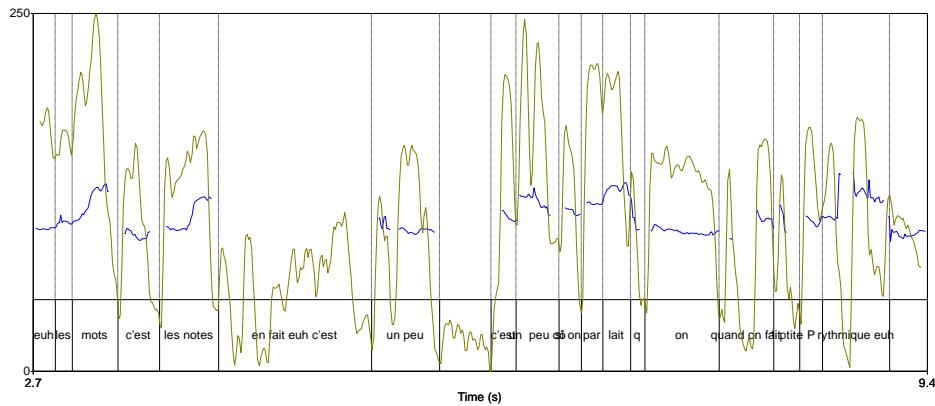


Figure 135 Phrase en position modifiée

Seul le schéma prosodique permet d’affirmer que « mots » est focus (détaché à gauche), avec des contours CMV et une durée double de la moyenne, alors que phrase cette fois-ci, dans son état modifié est topique.

7.3.2 Les adjectifs

Si on se cantonne au plan morphologique dans ce chapitre, tout en montrant comment la forme agit sur la syntaxe, on se restreindra aux caractéristiques des adjectifs qui ne sont ni des noms en position adjectivale (courant en anglais), ni des participes passés lorsque ceux-ci sont prédicatifs et que le procès est événementiel (*les choses elles ont lâché*).

Le contraste entre les deux langues est d’ordre syntaxique et morphologique.

Au niveau de la morphologie, la plus grande facilité de dérivation des noms et des verbes par des suffixes (-y, -an, -ous, -al) et la possibilité de maintenir systématiquement la forme du nom dans une fonction adjectivale en anglais compense s’oppose à la rigidité de la syntaxe des adjectifs en position prénominale. Il existe une vingtaine d’affixes rendant possible la formation d’adjectifs dénominaux et déverbaux³⁵.

Au niveau de la syntaxe la position prénominale est dominante en anglais, alors qu’en français, il y a une répartition plus équilibrée entre positions prénominale et postnominale.

En français la position prénominale (lorsque les deux sont grammaticales) est en phase 2, alors que la position postnominale est en phase 1.

(34) *et tout c’est tous des gros sons tous des sons hyper personnels* (388, F9)

L’adjectif *gros* prénominal, n’a plus de rapport avec la taille, l’association est programmée, l’expression est figée, comme « des gros trafiquants de drogue ». Alors que dans « des sons hyper-personnels », le locuteur avait le choix entre plusieurs du paradigme.

Cette distinction n’étant pas possible en anglais, comme se manifeste-t-elle ? Où est-elle transposée ? La réponse est peut-être dans le fait-même que *gros* en phase 2 est de l’ordre de la métaphore et que beaucoup d’autres adjectifs prénominaux en français le sont aussi (une petite

³⁵ Martine Schuer, 1998, 1999, cahiers du C.I.E.L., Etude sur les contraintes syntaxiques des adjectifs en -ED en anglais

balade, un fameux menteur). Mais ces métaphores sont lexicalisées parce que figées. Les adjectifs qui présentent une certaine vivacité métaphorique sont obligatoirement en postposition : c'est le cas de tous les adjectifs répertoriés comme métaphoriques dans le corpus en français, mis à part *gros* qui a été retenu pour son caractère exceptionnel. Les adjectifs métaphoriques seront attendus à droite en français (à droite du nom ou de la copule être), ce qui autorise la réalisation de mise en saillance prosodique, alors que par définition les adjectifs prénominaux à gauche ne sont pas accentués et sont même souvent contractés (ma p'tite dame, un 'tit gars).

En anglais le choix se fera entre position prénominale et position prédicative à droite de la copule. L'apposition est rare, elle existe cependant, de même qu'en français, mais n'est pas représentée dans le corpus ;

En anglais, c'est la prosodie qui opérera la différence entre la phase 1 et la phase 2 pour les adjectifs prénominaux :

(35) no they like the blues there more because they they like **hard** music yea up in the North East (6, E1)

l'accent de focus restreint positionne *hard* en phase 1 et le fait accéder au rang de métaphore alors que le même énoncé sans accentuation pourrait se gloser :

(35') they like difficult music

La même différence existe entre French teacher et French teacher, le premier en phase 1 signifie un professeur qui est français, le deuxième en phase 2 un professeur qui enseigne le français. La distinction est représentative des deux fonctionnements de la mise en saillance.

Bien sûr les deux langues ont aussi une stratégie commune de mise en saillance : *the end-weight principle*. Cette mise en saillance à droite a été illustrée lors de l'étude des métaphorisations à copules. Cette stratégie est couramment adoptée par les deux langues pour ce qui concerne les adjectifs métaphoriques :

brutal	0,11	<i>c'est beaucoup plus euh brutal on va dire</i>
chaud	0,07	<i>ça m'a ça m'a fait chaud</i>
chaud	0,07	<i>et c'est vrai que ça fait euh ça fait chaud au cœur</i>
		<i>ensemble danser aussi ensemble plus et ça c'est encore plus</i>
chaud	0,07	<i>chaud quoi</i>
		<i>elle est confortable et euh elle a elle est elle est très</i>
confortable	0,16	<i>maniable et euh elle est bien</i>
		<i>ça se traduit par des petits éléments complètement</i>
erratiques	0,05	<i>erratiques</i>
fluide	0,13	<i>c'est très très fluide</i>
		<i>et tout c' est tous des gros sons tous des sons hyper</i>
gros	0,14	<i>personnels</i>
		<i>un certain type de gros son mais aucun n' avait le même à</i>
gros	0,14	<i>chaque fois</i>
		<i>et c' est une musique quand même assez hypnotique euh</i>
hypnotique	0,02	<i>quelque part t' es en t' es en t' es pris dedans</i>
imbriquée	0,04	<i>il a été capable de le faire ça et euh de manière imbriquée</i>
		<i>je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à</i>
intérieurs	0,07	<i>dévoiler des choses intérieurs</i>
monstrueux	0,08	<i>euh il y en a qui sont monstrueux</i>
		<i>des fois l' autre te donne des repères des fois les deux sont</i>
		<i>paumés mais il y a l' autre te donne des repères qui t' aident</i>
paumés	0,05	<i>et euh</i>
physique	0,07	<i>quoi c'est c'est assez violent enfin c'est assez physique</i>
		<i>ça te fait des des différences euh qui musicalement sont très</i>
propulsives	N/A	<i>très propulsives et c' est des c' est des</i>
ronde	0,19	<i>la basse elle est toute ronde tu vois</i>
sexuel	0,03	<i>t'as un swing stonien qui est plus sexuel qui est plus tu vois</i>
superficielle	0,07	<i>la musique classique euh elle m'est elle m'est plus</i>

		<i>superficielle</i>
		<i>de sentir comme une espèce de d' ouverture supplémentaire</i>
supplémentaire	0,09	<i>physiquement qui me donnait le petit peu d' air</i>
violent	0,07	<i>quoi c'est c'est assez violent enfin c'est assez physique</i>
		<i>je vais mettre la normale donc euh quelque chose d'assez</i>
violent	0,07	<i>violent</i>
violent	0,07	<i>ils ont souvent un truc assez violent et après euh</i>
		<i>ils ont des morceaux vachement bien faits et euh des des</i>
violents	0,07	<i>passages violents des passages très très calmes</i>
sèche	0,05	<i>une salle sèche ou une église ou quelque chose comme ça</i>
violente	0,04	<i>c'est que ils ont souvent une intro assez violente euh</i>
		<i>euh euh non c' est c' est de la fusion un peu violente mais</i>
violente	0,04	<i>mais relativement acoustique</i>

Tableau 70 : Noyaux métaphoriques adjectivaux en français

hard	0,08	<i>he just swings hard eh eh you know</i>	adv
earthy	0,06	<i>real real earthy some drummers play real fluent</i>	adv
hard	0,08	<i>I mean he goes hard at songs like er Crossroads</i>	adv
hard	0,08	<i>some drummers play like real rock hard</i>	adv
windy	0,06	<i>some drummers play like real windy</i>	adv
light	0,03	<i>everything is flowing but it 's real light</i>	adv
low	0,07	<i>or as low as it can go</i>	app
suicidal	0,05	<i>violent er depressive suicidal er</i>	app
stripped	0,08	<i>this was blues stripped down stripped of the saxophone stripped of the keyboard</i>	app
therapeutic	0,04	<i>sure sure but I mean there's something therapeutic about er if you're depressed about singing</i>	app
else	0,17	<i>it 's just like there 's no one else on this earth but me</i>	app
else	0,17	<i>you feel like something else is sort of playing the music through you</i>	app
hard	0,08	<i>you know I suppose there it was it was a hard blue</i>	att
hard	0,08	<i>it was very hard hard blues and you know</i>	att
enormous	0,08	<i>it was enormous</i>	att
strong	0,11	<i>where it's like real it's real strong</i>	att
dark	0,08	<i>it's very dark sounding</i>	att
strong	0,11	<i>it 's strong like water and</i>	att
gritty	0,01	<i>British blues tends to be a lot more gritty</i>	att
hot-tempered	0,01	<i>our music was a little hot-tempered for the set</i>	att
energetic	0,04	<i>and doing his thing he's very energetic oh man</i>	att
free	0,08	<i>then you can be very free with it</i>	att
free	0,08	<i>a format and being free inside of that format</i>	att
catchy	0,56	<i>for the means of being catchy</i>	att
gravelly	-0,01	<i>I couldn't I I didn't sound gravelly or rough enough perhaps</i>	att
stripped	0,08	<i>this was blues stripped down stripped of the saxophone</i>	att
rough	0,05	<i>I couldn't I I didn't sound gravelly or rough enough perhaps</i>	att
fluent	0,03	<i>some drummers play real fluent you know</i>	att
freer	0,08	<i>it's it's more it's freer you're you're doing</i>	att

high	0,1	<i>energetically it 's like a high it 's like</i>	nom
male	-0,01	<i>what 's the word I 'm looking a very sort of er what 's the word I 'm looking for a very male kind of thing</i>	prén
physical	0,03	<i>it's not like physical energy necessarily but it's a it's an intensity</i>	prén
groove-oriented	0,11	<i>well it 's hopefully because it 's groove-oriented music</i>	prén
watered-down	0,11	<i>it has to supposedly people think it has to be very watered-down music in order for people to dance to it</i>	prén
dark	0,08	<i>oh it's just a very powerful song it's a very it's one of those songs that's like very dark</i>	prén
hard	0,08	<i>and it is that hard edge</i>	prén
comfortable	0,15	<i>it 's not the most comfortable listen of the lot</i>	prén
glued		<i>and it will come out like a glued thing</i>	Prén
gritty	0,01	<i>there's a there's a gritty approach to that album there's a</i>	prén

Tableau 71 : Noyaux métaphoriques adjectivaux en anglais (extrait)

En français, de façon cohérente avec le positionnement en fin de groupe du terme mis en saillance, tous les adjectifs qui présentent une quelconque vivacité métaphorique sont attribués (sauf *gros* dans *gros son* qui est une expression figée).

En anglais, la différence est frappante. En raison de la plus grande liberté de positionnement du terme en saillance, il y a un équilibre entre les adjectifs en position prédicative attributs, ceux en position prénominale, et ceux en apposition (qui peuvent être considérés comme des ellipses de la copule : « something therapeutic » → something which is therapeutic).

Dans un cas sur deux, lorsque l'adjectif est placé à droite de la copule, donc en phase1, il est accompagné d'un substantif neutre qui rappelle le topique :

and it is that hard edge (336, E12)
a very male kind of thing (26, E1)
and it will come out like a glued thing (155, E5)
it 's groove-oriented music (80, E2)
it has to be very watered-down music (81, E2)
it 's not the most comfortable listen (338, E12)
there's a gritty approach (326, E12)
it's very dark sounding (175, E5)
he's not the driving force (296, E11)
they they like hard music (6, E1)
you know gave them a raw edge (10, E1)
in having a rigid set up (358, E13)
it was very hard hard blues (9, E1)
er it's very it's a very gritty interpretation of the blues (329, E12)
is a hip hop groove with a little bit of straight ahead jazz (70, E2)
of there 's a harder edge to British blues (316, E12)

Ces termes *edge*, *music*, confèrent une sorte d'association naturelle avec les adjectifs, et donc positionnent ceux-ci en phase 2 lorsque ces substantifs ont un sens plein : on est dans le cadre, sinon des expressions figées, au moins des expressions déjà exploitées par le locuteur, à vivacité métaphorique moyenne. En fait, dans certains cas, cet ajout n'apparaît que lors de la réitération de l'adjectif métaphorique, la première réalisation étant un attribut ordinaire :

oh it's just a very powerful song it's a very it's one of those songs that's like very **dark**... it's very **dark** sounding (174, E5)

Lorsque les attributs adjectivaux sont réalisés sans substantif, le figement paraît moindre :
it was **enormous** (17, E1)

La principale différence morphosyntaxique avec le français est la possibilité d'avoir la même forme pour l'adjectif et l'adverbe, une translation qui existe aussi en français mais de façon moins courante.

real real earthy some drummers play real **fluent** (127, E4)

Cette fonction repositionne l'adjectif morphologique devenu un adverbe fonctionnel à droite et les emplois semblent être dans l'ensemble emphatisés :

he just **swings hard** eh eh you know (127, E4)
real real **earthy** some drummers **play** real **fluent** (127, E4)
some drummers **play** like real **windy** (127, E4)
some drummers **play** like real **rock hard** (127, E4)

L'adjectif devient adverbe dans la mesure où il n'est pas à droite de la copule mais d'un verbe lexical. En anglais la forme adjective peut très bien être utilisée comme adverbe. La ressemblance phonologique entre l'adverbe (lorsqu'il existe et qu'il est distinct) et l'adjectif est grande :

He's very windy → he plays very windy / he plays windily*

Ce phénomène est surtout présent en anglais américain et les exemples dans le corpus sont nombreux :

when you look at the old tapes of Charlie Parker you see people in the background dancing around like **crazy**
you know and at some point jazz became this big kind of snobbish er (E7)

Il est intéressant que les métaphores commentent dans ces cas le topique représenté par le verbe (*play, swing, dance*). C'est une preuve supplémentaire que le couplage topique-commentaire peut s'ancrer dans toutes les catégories morphosyntaxiques.

7.3.3 Les noyaux métaphoriques verbaux

Pour les verbes anglais, le concept de phase semble être approprié et correspondre à ce qui se passe pour le nom. Les formes verbales sont pour les deux langues réparties comme suit :

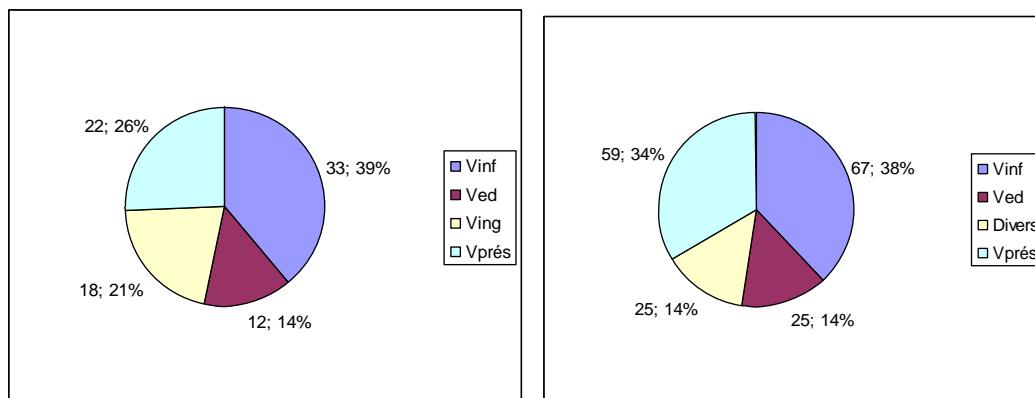


Tableau 5-8-7 répartition des formes verbales en anglais et en français

Les infinitifs sont prépondérants, et les présents en français équivalent aux deux catégories présent simple et présent continu en anglais (Ving + Vprés), représentatives des EMV dans le corpus. En

ce qui concerne les infinitifs, il s'agit dans les deux langues d'une forme de substantivation. Structuellement, c'est la construction infinitive qui importe.

key	0,13	<i>you know it 's a music that everyone can can key into somehow</i>	CMV3
fit	0,09	<i>see if I can fit this in you know</i>	
associate	0,13	<i>kind of thing you can associate quite easily associate</i>	
take	0,1	<i>it 's going to take a lot out of me you know</i>	
contain	0,03	<i>er I think the structure has to be there to contain if you like the the pain</i>	CMV4
break	0,12	<i>almost tries to break down the structure</i>	
contain	0,03	<i>but I think it 's I think it 's there to to contain that</i>	CMV2
chew	0,01	<i>whereas the British Blues tends to chew it up and spit it out</i>	
explore	0,09	<i>you know we're free to explore whatever you want to explore</i>	CMV2
capture	0,08	<i>the groove we were trying to capture is a hip hop groove</i>	CMV3
fight	0,07	<i>sometimes I 've got to fight it a little bit</i>	

Tableau 73 formes infinitives en anglais (extrait)

Il s'agit de constructions modales avec *can*, *got to* ou de constructions utilisant l'opérateur *to*. Ces deux opérateurs (modaux et *to*) remplissent le même rôle de dépassement du stade purement notionnel de la détermination 0, liant la notion verbale au sujet, limitant la charge sémantique et conceptuelle de la notion verbale par le sujet, qui ici est le topique, le teneur métaphorique. Avec *to*, selon Adaczewski, on dépasse la notion verbale pour former un sujet et un prédicat. On remarque effectivement que dans ces énoncés, le sujet est actif, par opposition à une majorité d'énoncés au présent simple en phase 1 où les sujets sont vagues ou impersonnels :

I do n't know it **speaks** it **speaks** I do n't know
how it speaks it speaks to the unconscious it
speaks to er it certainly **moves moves**
something in people

the second you hit a note on a guitar it
dies

you hit it the note just dies
sometimes it **takes over** you

it **loosens up** a little bit

when the music **moves forward**

Les formes verbales au présent simple sont donc en phase 1, que nous avons renommé « en cours de détermination ». Les énoncés en -ing, sont en phase 2, ils instaurent une complicité entre le locuteur et l'allocutaire, complicité nécessaire dans une opération de métaphorisation vive. Les métaphores se situent à ces trois niveaux en anglais (to/modaux, présent simple, présent continu), et il certaines des formes parmi les plus vives se rencontrent dans cette phase 2, au présent simple :

E5 takes over 0,1 sometimes it **takes over** you

E9	loosens	0,1	it loosens up a little bit
E5	moves	0,05	when the music moves forward
E11	Builds up	0,04	well he builds up and it 's very difficult to do that
E1	speaks	0,04	I do n't know it speaks it speaks I do n't know how it speaks it speaks to the unconscious it speaks to er it certainly moves moves something in people

Certaines métaphores assez vives peuvent être en phase 2 ; ce sont les cas où un premier terme définit le concept et la métaphore vient peaufiner l'effort du locuteur (exemples 36, 37).

La phase 1 qui correspond à l'article indéfini trouve son équivalent dans la forme simple du verbe qui renvoie systématiquement à un réel extérieur à la situation de communication. La phase 2 correspond au présent continu (en -ing) et aux infinitifs introduits par l'opérateur to et les modaux. Cette phase métalinguistique, commente le co-texte plutôt que le contexte. Alors que -ing en anglais correspond souvent à un ancrage dans une situation spatio-temporelle, il peut aussi correspondre à un ancrage dans une situation énonciative : je dis ça → donc vu ce que j'ai dit je peux affirmer...

- they **swing** you know they 're just **going around** like everyone 's having a good time (241, E9)
- like water man it just **flows** you know what mean it 's strong like water and(132, E4)
- it 's like you know everything everything **is flowing** but it 's real light (133, E4)

Le premier verbe, qui amorce la métaphore, est au présent simple ; la reprise de la métaphore au présent en -ing enchaîne, comme s'il s'agissait d'un commentaire de la première qui constituait non le repère spatio-temporel mais une sorte de repère parallèle, un repère métaphorique, ou méta-repère. La dérivation et la détermination du nom et du verbe deviennent donc un élément supplémentaire du métaphorème, du fuseau d'indices tissés autour de la métaphore vive à l'oral.

Avec le verbe, il semble à première vue que cette distinction ne puisse être rendue qu'en anglais, le français ne disposant pas de l'opposition aspectuelle au présent (simple vs. -ing). Trouve-t-elle son équivalent dans les énoncés en français ?

bouger	0,15	<i>on peut bouger tout en respectant évidemment le cadre</i>
		<i>c'est ce que j'essaye de leur faire sentir de leur faire comprendre ça c'est pas simple heinc' est d'</i>
lâcher	0,12	<i>être capable de lâcher en fait et lâcher c' est pas c' est pas évident</i>
lâcher	0,12	<i>en fait et lâcher c' est pas c' est pas évident</i>
aller	0,19	<i>parce que je leur demande d' aller au fond d' eux-même</i>
lâcher	0,12	<i>mais je pense qu'il y avait un verrou à lâcher ce que je disais tout à l' heure lâcher</i>
lâcher	0,12	<i>les gens ont peur de lâcher</i>
dévoiler	0,04	<i>je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses intérieures</i>
ratrapper	0,05	<i>on va se ratrapper euh euh on va se rejoindre quelque part</i>
rejoindre	0,16	<i>on va se rejoindre quelque part dans une autre direction</i>
exprimer	0,18	<i>tu trouves justement à t' exprimer euh là-dedans</i>
dire	0,19	<i>je peux dire ce que je veux</i>
		<i>la musique ça peut être justement un révélateur d' une personnalité de transcender de se</i>
transcender	0,01	<i>transcender</i>

Tableau 74 : formes infinitives en français (extrait)

La plupart des cas d'infinitifs en français sont en phase 1, ce qui est confirmé par le caractère impersonnel du sujet (on, leur, les gens, tu...). Ils correspondent ou bien à l'opérateur *to* en anglais ou bien à une modalité, ou encore à une visée téléique (*arriver à, demander de*). Ce sont les infinitifs en phase de détermination (établissement d'une relation prédicative avec le sujet) qui sont associés aux métaphores les plus vives :

comme de comme de me **nourrir** c' est à dire j' ai besoin de musique le matin euh (122, F4)

Le véhicule *nourrir* est lié syntaxiquement au teneur *musique*, mais sa reformulation (« j'ai besoin de »), fait réapparaître le sujet.

En ce qui concerne les formes conjuguées au présent, elles présentent également les deux phases. L'observation des occurrences de noyaux métaphoriques verbaux anglais et français enseigne que les seuls marqueurs qui pourraient remplacer cette forme progressive sont les ancrages dans le temps, dans un repère spatio-temporel confondu, ou dans un repère énonciatif ou pragmatique :

- IL Y A DES MOMENTS où j' **avance** où je **freine** ou j' **avance** mais c' est pas une question (222, F5)
 - mais qui bouge il a TOUJOURS un qui **bouge** ça fait ta la da la da (185, F5)
 - il y a forcément QUELQUE PART un une **machine** qui euh qui **joue** les choses toutes seules (...)t'as un truc qui **tourne** DERRIERE et tu vas chanter PAR DESSUS tu vas rajouter des choses (8, F1)
 - tu tu te dis euh ça **monte** ça monte ça monte ET D'UN SEUL COUP ben tu **part** et tu **lance** le solo quoi (78, F3)
 - IL Y A DES MOMENTS où j' avance où je freine ou j' avance mais c' est pas une question (221, F5)
 - TU TU TE DIS EUH ça monte ça monte ça monte (78, F3)
- ✚ ON VOIT QUE LES AUTRES EUH ils ils tiennent le truc euh vachement bien (76, F3)
- ✚ morceau swing MAIS TU SENS QU' il met un autre truc dedans c' est en fait t' as un rythme (391, F9)

Les cinq premiers énoncés sont ancrés énonciativement dans un repère spatio-temporel (repérés en vert), alors que les énoncés trois derniers le sont dans un repère énonciatif (en orange). Les formes au présent en français seraient généralement traduites en anglais par la forme en -ING, et certaines fois les ancrages sont doubles, extralinguistiques et métatextuels :

JE TROUVE PAS AUTRE CHOSE elle s' **auto-mutile** EN CE MOMENT DANS SON INTERPRETATION C' EST A DIRE QU' elle **lâche** pas suffisamment elle se fait peur(230, F5)

« Je ne trouve pas autre chose » est purement d'ordre métalinguistique et un commentaire direct de la métaphore « **s'auto-mutile** ». L'hésitation et la pause qui précèdent l'amorce métaphorique et la reformulation (→ *c'est-à-dire qu'elle lâche pas assez*) font de ce présent une forme d'ancrage pragmatique (cf Clément 1997).

Le contraste morphologique tient à une spécificité de l'anglais, à la place qu'y tiennent les verbes à particule adverbiale et prépositionnelle.

Tableau 75 : Verbes composés en anglais

E1	key	0,13	<i>you know it 's a music that everyone can can key into somehow</i>
E2	fit	0,09	<i>and just like it 's just there you know just right there you know ok why do n't we see if I can fit this in you know</i>
E13	take	0,1	<i>it 's going to take a lot out of me you know</i>
E1	break	0,12	<i>it almost tries to break down the structure</i>
E12	chew	0,01	<i>whereas the British Blues tends to chew it up and spit it out</i>
E5	guide	0,03	<i>you may need someone to kind of guide you along the right path</i>
E11	Build up	0,04	<i>you could never get that build up</i>
E12	stripped	0,08	<i>so he stripped down the sound to a an acoustic</i>

			<i>we want to take people out of themselves for the two hours that we 're on the stage</i>
E12	take	0,1	
E1	tune	0,75	<i>you know everybody can can tune into that</i>
E3	laid	0,03	<i>I I did what I was supposed to do I I laid it down</i>
E12	spit	0,12	<i>whereas the British Blues tends to chew it up and spit it out</i> <i>feel that feel that move the improvisation moving into the next section you know it 's coming</i>
E5	moving	0,05	
E9	going	0,08	<i>they 're just going around like everyone 's having a good time</i> <i>yeah they are they are they are trawling through the same old thing</i>
E11	trawling	-0,02	
			<i>you have what 's inside of you and you pour it out that 's I mean that 's how</i>
E10	pour	0,02	
E5	moves	0,05	<i>when the music moves forward</i>
E11	Builds up	0,04	<i>well he builds up and it 's very difficult to do that</i>

Tableau 75 : Verbes composés en anglais

L'intérêt morphologique de ces noyaux métaphoriques verbaux composés réside dans le clivage entre un verbe marquant le processus et une particule qui véhicule une notion directionnelle (*into, in, out, down, up, along around, through, forward*). Certaines de ces expressions sont figées et de faible vivacité métaphorique, mais d'autres restent innovantes. Bien que *key into* soit parfaitement lexicalisé dans le contexte notionnel, il reste métaphoriquement une innovation. *To strip the sound* serait une métaphore assez peu innovante, alors que *to strip down* fait intervenir la notion de verticalité. Il y a donc souvent deux amorces en présence, celle enclenchée par la base verbale et celle appelée par la particule. Au nombre de ces formes on compte quelques résultatifs quand la particule ajoute une information sur l'état en fin de procès :

you have what 's inside of you and you **pour** it **out** (E10)
he just really he really played it **out** (267, E 10)

Les particules adverbiales et prépositionnelles doivent donc constituer la dernière étape de l'analyse morphosyntaxique. Sont-elles présentes dans les deux langues, y décèle t-on également cette dichotomie entre les phases 1 et 2, ou extralinguistique et métalinguistique ?

7.3.4 Les particules adverbiales et prépositionnelles en anglais et en français

Pour les deux sous-corpus, on a recherché les prépositions et particules adverbiales employées à proximité d'une occurrence topique (*musique, sampler...*) Ces recherches sont rendues systématiques et non subjectives par l'utilisation de l'étiquetage MP XML et de l'étiquetage par coefficients sémantiques *Isa* qui marque (ou du moins donne une assez bonne indication sur) la distance avec le thème.

A partir d'une fiche de style XSL, on récupère en amont et en aval de toutes les prépositions (étiquetées comme telles et donc reconnaissables) à une distance de x mots (3 à 5) un terme dont

le coefficient est supérieur à une valeur choisie pour recenser de façon optimale les termes propres au domaine musical sans que ceux-ci soient trop neutres³⁶. Exemple de résultat :

En fixant à 0.3 la borne inférieure de la valeur lsa du topique on obtient :

Time:	Token1:	synt1:	Token2:	synt2:	gap pos:	gap lsa:
136.829	après(0.22)	PRP	pop(0.44)	NOM	1	quoi hum après pop parce que il y a
181.554	dans(0.26)	PRP	rocks(0.54)	NOM	3	en anglais dans dans it rocks mais mais est
181.554	dans(0.26)	PRP	rocks(0.54)	NOM	2	anglais dans dans it rocks mais mais est ce
266.348	sur(0.25)	PRP	rythme(0.37)	NOM	2	est arrivé sur un rythme de house euh et
541.973	avant(0.25)	PRP	album(0.50)	NOM	2	une charte avant son album en fait comme quoi
562.004	sur(0.25)	PRP	voix(0.33)	NOM	1	être aussi strict tu voix sur le euh
622.221	derrière(0.17)	PRP	avec(0.31)	PRP	4	euh avec un certain niveau derrière quoi après
622.221	dans(0.26)	PRP	concert(0.77)	NOM	2	être intéressant dans le concert c' est de plus
622.221	derrière(0.17)	PRP	sampler(0.38)	NOM	4	qui tourne derrière et tu vas sampler par dessus
1168.801	après(0.22)	PRP	concert(0.77)	NOM	2	des réactions après le concert où les gens en
2045.481	dans(0.26)	PRP	gestuelle(0.57)	ADJ	2	mais tu dans la gestuelle c' est vrai qu'

Tableau 76 extraction des prépositions à potentiel de vivacité métaphorique

Pour une valeur de 0.2 , on récupère des segments tels que : « emmène trop **dans** le truc là vers quelque chose » qui effectivement ne sont pas clairement des métaphores musicales.

Le premier tri ne prend pas en compte les anaphoriques comme « *le truc là* » qui renvoie à un concept musical contextuel en amont. Faute de pouvoir faire la liste de tous les anaphoriques et mots sémantiquement vides, un tri manuel de contrôle s'avère nécessaire. On obtient donc des listes de particules adverbiales et prépositionnelles métaphoriques (sélection en gris dans le tableau ci-dessus).

Seuls des extraits de tableaux sont comparés ici et d'un point de vue morphosyntaxique uniquement puisque l'étude des *mappings* dessinés par les prépositions et adverbes de lieu fait l'objet du chapitre suivant.

N°	Locuteur	temps	Token	lsa	Enoncé
35	E1	1773,234	into	0,11	you know it 's a music that everyone can can key into somehow
234	E10	431,144	in	0,17	but you take everything that 's in you and you put it out and people will respond to it
223	E10	151,149	into	0,11	and you 're just you 're just into it into it you 're into it
225	E10	151,149	into	0,11	if you put everything you had into it
221	E10	151,149	out	0,15	and you make them come out of your voice

Tableau 76a Particules adverbiales et prépositionnelles en anglais (extrait)

³⁶ Les termes neutres seraient des termes qui ne sont pas uniquement utilisés dans le domaine musical. Le moteur LSA fonctionnant par cooccurrences il attribut une distance sémantique moyen à des termes comme note, grave, car s'il sont employés dans le domaine musical, il le sont aussi dans d'autres domaines, alors que le terme batteur, lui est peu employé dans d'autres domaines et recueille donc un coefficient de distance avec musique signifiant une grande proximité.

313	F8	1664,15	dans	0,26	cinquième élément dans la batterie hein donc par exemple
273	F7	128,357	dedans	0,13	à la fin on était carrément euh dedans je me je me lâche un peu plus tu vois au lieu de faire que que les harmonies euh je
390	F9	2687,991	dedans	0,13	morceau swing mais tu sens qu' il met un autre truc dedans c' est en fait t' as un rythme

Tableau 76b Particules adverbiales et prépositionnelles en français

Ces particules sont d'utilisation classique dans la conceptualisation des processus ayant une dimension temporelle. Leur construction syntaxique est cohérente avec les autres catégories morphologiques déjà mentionnées. En effet, il s'agit de métaphores in praesentia et non d'expressions figées. Le vivier dans lequel le locuteur a choisi la particule constitue donc un paradigme. Nous sommes en phase 1, et l'opération de référence est extralinguistique :

you know it 's a music that **everyone** can can **key into** somehow (35, E1)

→ that everyone can tune into

→ that everyone can key to/ in/ on/ onto

Le terme important semble être *into*. En effet l'O.E.D. donne *in*, *on* et *to* comme prépositions collocatives courantes. Le locuteur oscille entre *key into* et *tune into*. *Key into* donne seulement deux entrées dans *Google*, et se situe donc à la limite de l'hapax. Il y a donc une véritable phase 1, où la charge sémantique de *into* est proposée par le locuteur à la fois à lui-même et à l'allocutaire, il l'a choisit dans un paradigme.

à la fin **on** était carrément euh **dedans** je me je me lâche un peu plus tu vois au lieu de faire que que les harmonies euh je (273, F7)

L'hésitation corrobore la conjecture que le locuteur disposerait d'un paradigme au moment où l'amorce en amont de la métaphore est réalisée (*à la fin on était carrément...*) :

→ on était carrément en phase/ dans le truc/porté/ pris à l'intérieur/pris/capté

Le français aussi utilise les prépositions de façon non figée en phase 1, phase qui est confirmée par l'ancrage spatio-temporel (*à la fin*), et par l'ancrage pragmatique fourni par le locuteur (*tu vois*). Pour reprendre la métaphore employée, la colle entre *on* et *dedans* doit être forte. Il y a donc pause et hésitation (*euh*) avant une mise en saillance prosodique, tout comme en anglais. Ces associations ne sont pas prédestinées, ce sont des métaphores vives.

Ces particules prépositionnelles et adverbiales (*out*), le plus souvent directionnelles, sont différenciées, dans leurs emplois en français et en anglais, par la construction post-verbale de l'anglais. Certaines ne semblent pas présenter d'équivalent dans le tableau des particules répertoriées comme métaphoriques en français, alors que comme on tentera de le montrer, les mappings conceptuels sous-jacents aux constructions métaphoriques sont similaires dans les deux langues. Les vecteurs métaphoriques exprimés à l'aide de particules qui ne trouvent pas d'équivalent dans l'autre langue doivent être amorcés au moyen de catégories morphologiques différentes. C'est le cas de *out* qui ne se retrouve pas exactement dans le corpus français :

E10	151,149	out	IN	0,15	<i>and you make them come out of your voice</i>
E7	330,01	out	IN	0,15	<i>so so all that comes out when I 'm playing at some point</i>
E10	417,923	out	JJ	0,15	<i>you have what 's inside of you and you pour it out that 's I mean that 's how</i>
E10	431,144	out	JJ	0,15	<i>but you take everything that 's in you and you put it out and people will respond to it</i>
E10	1286,29	out	JJ	0,15	<i>he just really he really played it out</i>
E12	1418,507	out	JJ	0,15	<i>we want to take people out of themselves for the two hours that we 're on the stage</i>
E13	286,822	out	JJ	0,15	<i>it 's going to take a lot out of me you know</i>
E5	245,376	out	JJ	0,15	<i>the major development comes with being out and playing making mistakes</i>
E5	1018,939	out	JJ	0,15	<i>and it will come out like a glued thing</i>

Tableau 77: Occurrences de “out” potentiellement métaphoriques

Le français a recours à des verbes et à des noms:

supplémentaire	ADJ	0,09	comme une espèce de d' ouverture supplémentaire physiquement
sorties	VER:pper	0,26	il y a des choses j' ai j' ai senti qui sont sorties euh de euh
sort	VER:pres	0,18	c' est tellement naturel que ça sort comme ça

Tableau 78 Quelques équivalents des verbes composés construits avec « out » en français

Le phénomène, développé dans le chapitre suivant, se présente comme la manifestation de différentes structures verbales concaténées destinées à exprimer une seule structure prédicative sous-jacente, en d'autres termes deux manifestations phénotypiques d'une seule structure génotypique sous-jacente (cf Guentcheva 1976).

Conclusion sur l'observation morphosyntaxique contrastive : une étape de d'encodage entre sens et message

Ce survol des catégories morphosyntaxiques représentées par les noyaux métaphoriques semble indiquer une cohérence non plus au niveau informationnel, mais au niveau du type d'information livrée (et délivrée car il y a une sorte de délivrance de la part du locuteur lorsque les métaphores sont vives). Une métaphore vive, et cela quelle que soit la catégorie morphologique, semble être la trace d'un passage entre phase 1 et 2 de la détermination, ou entre une détermination extra-linguistique et une détermination métalinguistique, un passage entre la forme innovante et la forme figée. La métaphore retourne l'attention vers la langue et elle est très souvent reprise par l'allocutaire pour différentes raisons. Tout d'abord, certaines comblent un vide lexical ; une fois

l'énigme résolue (résolution dont une des traces est l'intonation CMV d'emphase métaphorique), la « solution » est adoptée par tous les interlocuteurs. Le phénomène tient probablement aussi de l'empathie, car si la métaphore innovante est motivée par un désir d'empathie, il est normal qu'elle soit reprise pour obtenir une confirmation du locuteur sous forme de signes phatiques, et que l'allocutaire la réutilise comme un signe de sa propre appropriation du terme. Certaines sont réitérées jusqu'à dix fois en quelques minutes, et cela avec des contours prosodiques de moins en moins emphatiques, ou qui oscillent entre l'emphase focale et les contours descendant topiques.

L'analyse des catégories MP dans les structures assertives a révélé un net contraste entre le français et l'anglais. Le chapitre suivant tente de démontrer que ce contraste n'est pas un réagencement de surface (morphologie de surface) d'un contraste au niveau de la structure sémantique et du sens. La différence prend source au niveau de la morphologie profonde. Selon les grands vecteurs métaphoriques utilisés pour « porter » le discours sur la musique, cette structure morphologique se révèle tantôt semblable tantôt différente dans les deux langues. Cette dernière étape de l'analyse constitue une façon d'aborder la question de la traductibilité des métaphores innovantes.

Le terme de traduction est utilisé en génétique également et il permet ici de faire un parallèle entre la structure génotypique et phénotypique de la langue (cf Ibid), et la modélisation qui a été esquissée. Si l'on considère la métaphore comme une mutation de la langue, qu'elle survive ou non, elle peut intervenir à plusieurs stades de l'évolution du message, de sa naissance en tant que volonté de communiquer un sens, une unité sémantique, jusqu'à sa forme phonique. Nous avons pris en compte les différences de localisation entre mutations au niveau morphosyntaxique après avoir étudié la structure informationnelle. L'analyse remonte de la forme phonique jusqu'au sens, qui peut être considéré comme l'équivalent de l'origine de l'information, celle contenue dans les gènes pour la génétique, celle produite par le système psycho-sensoriel pour la langue. En accord avec cette logique, l'analyse se concentre à présent sur l'interface morphosyntaxe/sémantique.

Huitième Partie

**Des structures morphosyntaxique aux structures
sémantiques: Ebauches de cartographies de traduction**

8.1 Introduction : Oral et traduction, les problèmes posés par la métaphore. Traduction et mutation.

Contraster les emplois métaphoriques recueillis dans un corpus de conversation monothématique peut être considéré comme une préparation à la traduction. Si les deux sous-corpus oraux étaient de taille suffisante pour contenir idéalement (presque) toutes les expressions possibles du ressenti de la musique, on retrouverait les mêmes réseaux, à travers le filtre des cultures, en fonction des règles de constructions syntaxiques et morphologiques et de cohérence de chaque langue, déterminés par les mappings conceptuels des deux cultures comparées. Un des moyens les plus efficaces de traduction d'une expression métaphorique serait alors de créer des correspondances entre corpus.

Il s'agit, pour chacun des deux corpus, d'une traduction au sens linguistico-génétique dans laquelle les constituants morphologiques sont les unités de construction du sens (sémantique) qui peuvent être conceptualisées comme la première étape de la traduction du sens en message. Pour filer la métaphore génétique, la réplication du message verbal assure le passage de la sphère conceptuelle à une étape où choix des constituants morphologiques se trouve transcrit dans des formes dont l'autonomie est fonction de l'insertion dans des structures syntaxiques. L'animation (le fait de rendre vivant) suppose encore le voisement, la prosodie.

Quel lien entre métaphore et traduction ? Dans une conception génétique de la langue, la métaphore peut être envisagée comme une mutation, au cours de la traduction, d'une unité de structure génotypique en structure phénotypique. En d'autres termes, on est en présence d'une manifestation lexicale innovante, d'un niveau sémantique profond, qui correspond aux modèles conceptuels fondamentaux à partir desquels nous appréhendons le monde. On se propose d'analyser comment ces mutations opèrent dans deux contextes culturels linguistiques proches mais différents. Cela revient à observer deux souches d'une espèce (langue), et leurs évolutions dans des milieux différents. A quelle fin ? Celle de comprendre cette évolution, en recoupant et compilant les informations fournies par les données sur les deux souches (ici l'anglais/ américain et le français) car une grande part de l'évolution d'une langue s'effectue au moyen de métaphores tout comme celle des espèces se fait par mutation génétique. Observer les métaphores innovantes, revient à observer en temps réel comment l'anglais et le français évoluent. Certaines spécificités maintiennent un écart entre les deux langues, comme on l'a constaté pour l'usage des particules verbales en anglais ; d'autres mutations sont comparables dans les deux langues. En réalité, les métaphores divergentes sont l'exception pour plusieurs raisons. Les langues sont très proches, et la globalisation linguistique semble faire converger les langues, surtout dans un domaine comme la musique ou les actants sont délocalisés et utilisent souvent la même langue.

8.1.1 Difficulté intrinsèque de traduction de la métaphore vive

L'autre suggestion heuristique de la génétique est qu'une mutation (si elle survit, si elle n'est pas éphémère) peut agir à tous les niveaux de la traduction de l'information, de la

signalisation. Dans le domaine de la métaphore innovante, vive, il se trouve par définition bien moins de régulation que pour des énoncés plus convenus. La violation peut se produire au niveau lexical, morphologique, dérivationnel, au niveau du genre, du nombre, de la phonologie. Un emprunt à une langue étrangère est souvent une combinaison de plusieurs de ces niveaux, or un emprunt est un transfert et quelquefois il a une valeur métaphorique. L'emprunt est l'équivalent génétique du virus. Il vient se faufiler dans un énoncé avec d'autres règles structurelles, adopte partiellement celles de l'hôte et celles qui lui sont propres dans son contexte naturel, de façon à pouvoir garder et transmettre son patrimoine génotypique, son sens.

il vous répond ben il joue en quatre quatre il y a rien de spécial c'est c'est il joue **swing** ben ouais sauf que ça **groove** méchant quoi (F9)

Ici non seulement les emprunts sont métaphoriques (concepts de balancement et du sillon), mais ils entraînent une contagion de leur fonctionnement dans la syntaxe de l'hôte. Ces virus linguistiques calquent leur environnement syntaxique sur leur structure d'origine.

They swing/groove hard → ça groove méchant (et non méchamment)

La métaphore vive est donc difficilement traduisible d'une langue à une autre car elle est le produit d'une violation de code. Il apparaît à première vue que ces violations de code peuvent se traduire dans toutes les langues. Si la violation est plus forte dans la langue cible, cela ne fera qu'augmenter la vivacité de la métaphore obtenue. Cependant toutes les métaphores ne sont pas possibles, décodables, dans toutes les langues. Sans même atteindre le niveau d'incohérence sémantique de l'exemple chomskyen (*Colorless green ideas sleep furiously*), les traductions interlangues terme à terme de métaphores sont souvent indécodables :

it gave them a raw edge (E1) → ça leur donnait un mordant cru/brut*

8.1.2 Traduction des métaphores vives à l'aide de corpus oraux

Ce problème de traduction peut être résolu dans une certaine mesure à l'aide des deux sous-corpus. Certaines expressions se retrouvent pratiquement terme à terme :

it's a balance between erm there's a **framework** but it's a very sketchy framework(56, E2)
on peut bouger tout en respectant évidemment le **cadre** (201, F5)

Le noyau métaphorique est non seulement traduit directement, sans transposition, mais la continuation de la métaphore semble exprimer le même sens dans les deux langues : *it's a very sketchy framework* est une excellente traduction de *on peut bouger* (dans le cadre). Sans une référence spéciale au corpus, on n'aurait pas traduit *it's a very sketchy framework* par *on peut bouger*, à moins d'être à la fois musicien et bon traducteur. Il apparaît que si une bonne traduction doit restituer l'original dans le sens inverse, le procédé atteint ses limites avec certaines métaphores (pas forcément vives). Cela est vrai pour l'exemple suivant :

that we do play with **dynamical levels** (209, E7)
c'est conçu en fait comme comme comme un **empilement dynamique** hein (342,F9)

La traduction du noyau métaphorique trouvée dans le corpus « miroir » est cette fois-ci une transformation du terme source : *levels* → *empilement*

Là encore, il s'agit d'une excellente traduction. C'est un changement de point de vue, le premier énoncé adopte celui du musicien et le deuxième un point de vue extérieur. Cela dit, la transformation est fidèle puisque le processus dynamique qui est mis en scène par la forme verbale emphatique *we do play* et qui est absent du français *c'est conçu* est compensé par le

terme *empilement* qui dynamise le terme anglais *levels*. On pourrait gloser l'énoncé français par : *Leur jeu est un empilement dynamique*.

you have what 's **inside** of you and you **pour** it **out** that 's I mean that 's how(255, E10)

je pense qu' on qu' on **dévoile** des choses on arrive à **dévoiler** des choses **intérieurs** (233, F5)

Dans ce troisième couple d'énoncés en miroir, l'écart morphosyntaxique de surface se creuse alors même qu'il pourrait s'agir d'une bonne traduction. Les *choses intérieures* (what's inside of you) sont *dévoilées* en français et *déversées* (poured out) en anglais. La métaphore n'utilise plus, au-delà des deux transpositions (*inside* → *intérieurs* et *dé-voiler* → *pour out*), le même espace sémantique source. Dans le cas de l'anglais, c'est un liquide qui va jaillir hors du corps, et dans la phrase miroir en français, il s'agit plutôt d'un aspect visuel. Et pourtant la traduction est possible car *to pour out* est lexicalisé comme signifiant une révélation hâtive : 'they poured out their story' (Oxford English Dictionary), et a donc les mêmes connotations que dévoiler.

Ici un terme dans une langue (le français) est rendu de façon éclatée dans l'autre langue, avec un phénomène de compensation.

Les deux images que sont les expressions des deux corpus ne sont pas tant **objet et image** liés par un miroir déformant, mais plutôt un miroir qui **transfère** en tenant compte des différences culturelles qui se retrouvent dans les structures morphosyntaxiques des deux langues, les différences culturelles étant à la fois cause et conséquence des différences linguistiques. N'y a-t-il pas de meilleure méthode de traduction, qui évite les écueils des calques, que d'utiliser des spécialistes du domaine (musique) qui font « de la traduction sans le savoir », qui restituent par intuition les correspondances recherchées.

C'est donc en mettant en miroir les deux sous-corpus que l'on peut tenter de cartographier ce qui est directement traduisible et ce qui ne l'est pas, en mesurant à quel niveau les écarts apparaissent. Cette traductibilité est en rapport avec la vivacité métaphorique. Les métaphores innovantes sont à la fois libres sémantiquement et tributaires des syntaxes respectives des deux langues, qui diffèrent notamment pour les emplois des particules prépositionnelles et adverbiales associées aux prédicats (*dévoilées* → *laid open*, *poured out*).

Il semble que cette exploration des correspondances est l'occasion de démontrer que les contrastes repérés *supra* correspondent à des vecteurs métaphoriques particuliers, en d'autres termes que la sémantique (et le type de vecteur métaphorique mis en jeu) est liée à la morphosyntaxe. On tente dans ce chapitre de démontrer que le degré de correspondance n'est pas le même dans tous les domaines de transfert métaphorique, en observant les grandes familles de vecteurs *source-cible*. Pour une part, ces différences sont dues à des règles de passage de la sémantique à la morphosyntaxe de surface. Les vecteurs métaphoriques qui se présentent comme équivalents dans les deux langues sont abordés de façon succincte, l'accent étant mis sur les vecteurs pour lesquels les transformations d'une langue à l'autre sont plus marquées.

8.2 Tentative de classement de l'ensemble des métaphores de création par domaines sémantiques, groupement des sèmes en catégories

Introduction

Les réseaux sémantiques présents dans les langues du corpus d'étude ne sont pas des réseaux d'association sémantiques de proximité comme ceux dessinés par les logiciels de cartographie sémantique, mais les éléments conceptuels les plus saillants par rapport au topique, ce qui comprend les métaphores, qui par définition sont relativement éloignées sémantiquement du topique. Le repérage manuel et le tri par coefficient LSA ont été utilisés comme pour les logiciels de simulation de compréhension des textes ou de cartographie sémantique mais les coefficients ont été réglés de façon à obtenir les éléments saillants :

Le module LS est associé à un corpus de 3,2 millions de mots, ce qui permet de simuler l'activation de connaissances associées au texte (par exemple, la proposition « l'abeille récolte le nectar » active le mot miel) et la production d'inférences, mais aussi de calculer automatiquement le degré d'association sémantique de tous les concepts ou propositions impliqués, ce qui est nécessaire pour déterminer les éléments les plus saillants (Lemaire 2004 :1)

Les réseaux conceptuels qui suivent sont donc ceux qui ne s'infèrent pas directement du topique, dont les termes ne sont pas directement activables, comme le terme miel l'est par l'énoncé « l'abeille récolte le nectar ». Cela dit, ces concepts ne sont pas non plus à une distance sémantique maximale du topique. La preuve est qu'ils s'organisent en réseaux à ce titre, ils ne peuvent être conçus comme des hapax conceptuels. Si l'on regarde les modélisations spatiales des réseaux proches sémantiquement (fournis par le logiciel Prox), on obtient pour les noms proches de musique :

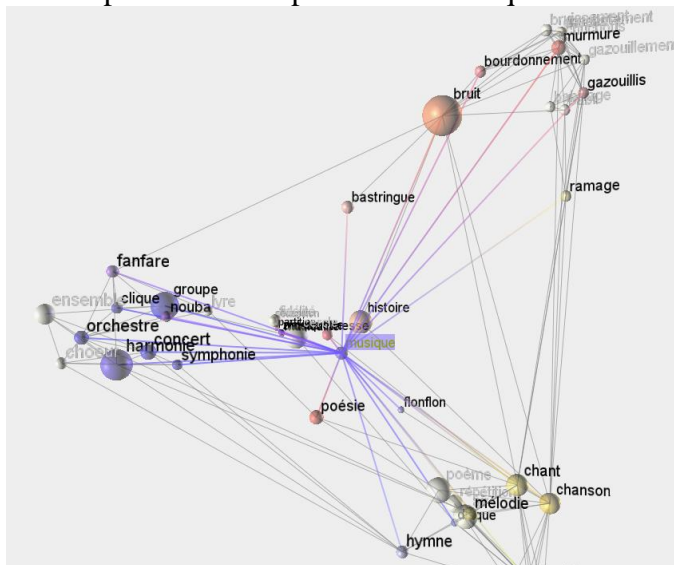


Figure 136 : environnement sémantique de musique fourni par le logiciel Prox

Tous ces termes n'ont pas été retenus, mis à part *murmure*. Ce terme n'est pas réalisé avec des contours prosodiques CMV. On remarque le terme *chant* en bas à droite. Si on fait maintenant une recherche sur chant, on obtient des concepts que l'on a considéré comme tout juste métaphorique, tel *histoire*, jusqu'à retrouver à ce qui est de l'ordre du langage. Il faut plus de trois nœuds pour atteindre un seuil de métaphoricité, mais le nombre de nœuds varie énormément pour chacun des espaces conceptuels passés en revue.

8.2.1 Le concept de mapping et de ‘topic map’

Ce que nous tentons d’établir sont des *metaphor-maps* (faisceaux de vecteurs métaphoriques) par opposition aux *topic maps*, terminologie qui a fait son apparition dans les études sur le web sémantique. Ce sont des outils qui permettent de décrire un ensemble de ressources d’information. Les ressources sont classées selon qu’elles sont des occurrences des concepts ou *topics*.³⁷ Le langage RDF (Resource Description Framework) utilisent aussi des fonctions *scope* (étendue) qui personnalisent les *topic maps*, en incorporant des contextes :

« par exemple pour le profane des groupes étiquetés respectivement , *cuivres*, *cordes*, *etc.* auront moins de sens qu’un seul regroupement de *topics* étiqueté *instruments de musique*. Le mélomane, lui, pourra penser qu’un seul regroupement de *topics* étiqueté *instruments de musique* est inadapté à son niveau de connaissance. »³⁸

On est conduit à introduire la notion de *sémantique implicite*, en gardant à l’esprit que l’implicite possède plusieurs degrés.

Nous avons proposé plusieurs visualisations interactives de *Topic Maps*, permettant de naviguer à différents niveaux d’abstraction (au niveau des ressources, des *topics* ou des groupes de *topics*). Nous avons retenu plusieurs métaphores, en particulier des disques en 2D, des arbres coniques en 3D, des treillis en 3D et des mondes virtuels comme l’illustre la Figure 1. Dans ce dernier mode de représentation, nous proposons des aides de navigation sous la forme de visites guidées qui conduisent le visiteur aux principes centres d’intérêt de la *Topic Map*.

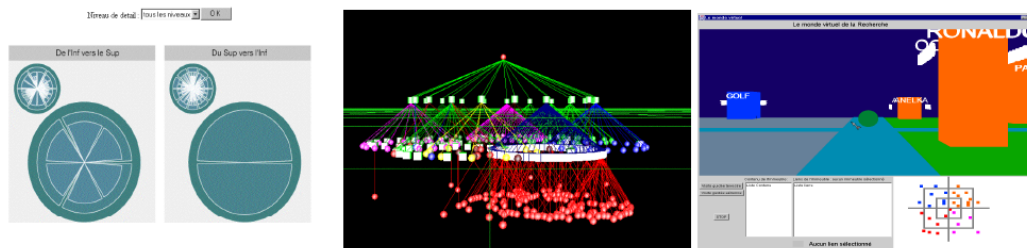


Figure 1: Exemples de métaphores de navigation

Figure 6-2-2 Métaphores de navigation sur internet³⁹

Nous nous proposons de dégager les niveaux de représentation conceptuelle de la musique inscrits dans le corpus bilingue afin d’arriver à représenter (sans logiciel !) les métaphores principales, comme dans le cas de la navigation sur internet ci-dessus. Nous conserverons le terme de *vecteur (métaphorique)* pour les transferts d’un concept à un autre, et de *mapping* pour le positionnement des différents vecteurs entre eux.

8.2.2 Etablissement de l’ensemble des concepts sémantiques implicites : Itinéraire/directions, contenant, langage, pénétration du corps

Suite aux résultats obtenus lors d’une analyse similaire effectuée à partir d’un corpus d’articles de sites musicaux de la Toile, il a été facile de délimiter les vecteurs métaphoriques.

³⁷ Bénédicte Legrand, 2002, *Topic maps et navigation intelligente sur le web sémantique*

³⁸ Ibid

³⁹ Ibid

Certains présents à l'écrit sont absents à l'oral. On peut reprendre les tableaux de cette première étude afin de les affiner :

Processus	Nb d'occurrences
objet coupant/saillant	28+5
Construction	17
Bataille	25
Assaut	61
Projectile	10
Rotation	11
Corps	7
Onde	24
Explosion	4
Pénétration	39
Gravité (poid)	4
Quête	22
Chemin	12
Engendrer	22
Chevaucher	9
Vol	2
Etre	3
Ligne	19

Tableau 79 : Concept clefs des réseaux sémantiques implicites obtenus à partir du corpus écrit

Certains vecteurs métaphoriques se retrouvent à l'oral. Notamment [L'OBJECT MUSICAL EST UNE CONSTRUCTION DANS L'ESPACE] et [LE PROCESSUS MUSICAL (QUE CE SOIT LE JEU OU L'ECOUTE) EST UN PARCOURS]. La plupart des autres concepts utilisés comme source à l'écrit sont propres au style ampoulé des critiques [LA MUSIQUE EST UNE QUÊTE] et au style de musique, à savoir pour cette première étude, le pop-rock. D'où ces relents CHEVALERESQUES de médiévalisme et les figures de GUERRE et de PROJECTILE. Le VOL et le CHEVAUCHEMENT sont mieux représentés à l'écrit : excepté une métaphore aérienne dans le corpus oral (*I was riding my lea, E1*), le DEPLACEMENT, omniprésent, est générique.

Il est possible que la spontanéité de l'oral n'autorise pas ces élaborations. Les métaphores y sont moins raffinées. Alors que l'on trouve dans le corpus écrit : « chest-quaking, fiery ensemble of minimal at times brutal, tracks », ces « morceaux enflammés qui vous secouent la poitrine brutalement » évoqués par l'auteur, se retrouvent dans le corpus oral sous la forme :

you know so like you know it is like I mean you could take like you know every element there is **fire** (126, E4)

L'oral donne accès aux concepts mis en jeu dans les métaphores de façon beaucoup plus directe, ce qui en facilite l'analyse.

Les espaces conceptuels sources avaient été regroupés de la sorte pour l'écrit :

Façon dont la musique est traitée et conçue, diffusion		Effets de la musique	Tournées, vie des musiciens	Genèse, création musicale
Objet projectile +	Onde	Bataille	Quête	Engendrer
Objet saillant	Onde	Bataille	quête	Engendrer
Projectile	Ligne	assaut	Chemin	

Rotation	vol	projectile	chevaucher	
Etre		explosion		
construction				
Corps				
Gravité				
pénétration				
751	21	124	43	22

Tableau 80 : Les espaces conceptuels sources du corpus écrit

Il est intéressant de constater que les concepts sources de l'oral sont moins « extravagants » que ceux de l'écrit. Au-delà de la spontanéité nécessaire à l'oral qui explique une certaine simplicité des métaphores, on peut penser que l'écrit éprouve le besoin de compenser l'absence de prosodie par des métaphores sémantiquement plus éloignées. Le relief fourni par la prosodie se retrouve à l'écrit dans l'hyperbole, la saturation des effets. Cela explique la quasi-absence de métaphores verbales pour la langue à l'écrit, celles-ci étant sémantiquement trop proches du concept de musique. L'écrit ne peut raviver ces métaphores mortes sans les édulcorer (ex *verbal jabs*⁴⁰ → des piqûres verbales). La métaphore du cheminement est bien présente à l'écrit, mais elle semble être autant la trace d'obédience à un code dicté par le genre journalistique musical qu'un effort empathique de transmission d'un sens, d'un ressenti (ex : *venture into all sorts of dance music territories*(750)). En bref on a davantage affaire à des métaphores stylistiques alors que les métaphores de l'oral seraient préférentiellement argumentatives.

Les vecteurs métaphoriques qui constituent la cartographie métaphorique de l'oral sont plus nets et plus concentrés ; ils ont été simplifiés à l'extrême mais semblent représenter de vrais catégories, et peu d'énoncés sont à cheval sur plusieurs domaines. On retrouve la musique en tant qu'objet ou construction dans laquelle on pénètre, le concept de cheminement, et l'idée d'engendrer, qui se retrouve à l'oral dans le passage au travers de la barrière corporelle.

Pour le corpus présent à l'oral on a donc établi cinq vecteurs métaphoriques de base qui sont ramifiés entre eux, et au sein desquels on peut distinguer des sous-ensembles :

	Vecteur métaphorique	Exemple
1	langage [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE VERBALE]	it 's like writing your name you know writing a note la musique en fait a traduit ce cet état là et
2	Osmose communication Thérapie [L'ACTE MUSICAL A UN POUVOIR SUR LE CORPS, ET LE PSYCHISME]	and we we connected with these few people who were dancing around the bar at the back c' est le c' est la communion euh
3	[LA MUSIQUE EST UNE FORCE VIOLENTE, UN ETRE VIVANT]	our music was a little hot-tempered for the set éduquer la brute à la souplesse à l' intelligence c' est à dire le côté moteur
4	Passage de la barrière corporelle, action (violente) sur le corps [LA MUSIQUE EMANE DE L'INTERIEUR DU CORPS ET PENETRE DANS CELUI-CI] [LA MUSIQUE EST UN OBJET QUI ENTRE EN CONTACT AVEC LE CORPS]	something else is sort of playing the music through you comme une espèce de d' ouverture supplémentaire physiquement qui me donnait le petit peu d' air

⁴⁰ Extrait du corpus écrit, recueilli sur MTV.com

5	Contenant /construction [LA MUSIQUE EST UN CONTENANT, UN EDIFICE]	but I think it 's I think it 's there to to contain that de mettre de une partie de moi-même dans le dans le morceau dans l' expression
6	Cheminement parcours dans l'espace [LA MUSIQUE EST UN PARCOURS DANS L'ESPACE]	and the singer is the main I guess vehicle for the band members je peux gérer mon atterrissage c'est le côté instinctif

Tableau 81 : Mapping des EMs

Ces métaphores correspondent à ce que Mark Jones (Jones 1992 :321) nomment 'transparently-motivated metaphors'. En effet ces métaphores obéissent aux règles suivantes :

- elles font référence aux blocs conceptuels d'origine expérientielle et corporelle qui sont à la base de notre conception du monde,
- elles véhiculent une signification qui dépasse la seule référence au mapping conceptuel (men are wolves),
- elles sont subtilement métaphoriques dans le sens où elles ne font pas clairement état de leur métaphoricité
- elles conservent une référence au domaine cible (allusion au topique).

La majeure partie des métaphores qui vont être analysées et citées dans ce qui suit sont régies par ces règles. Les exceptions sont celles qui sont innovantes et qui attirent, selon notre hypothèse, l'attention sur leur métaphoricité par le biais de la prosodie. Mais l'auteur ne faisait pas de distinction entre l'oral et l'écrit, alors que nous en avons fait la problématique centrale de cette étude.

On peut comparer les occurrences dans chaque sous-catégorie pour les deux langues de façon purement indicative, les corpus étant à peu près de taille égale en français et en anglais. Il est évident que peu de ces énoncés métaphoriques relèvent uniquement d'un seul vecteur. On considère ici deux langues et non pas les dialectes. Les différences entre l'anglais britannique et américain n'ont été retenues que dans l'analyse prosodique. On considère que de prendre en compte séparément l'anglais britannique et américain pour les considérations de morphologie et de sémantique n'a pas vraiment de sens eu égard à la diversité des origines culturelles représentées. Trois locuteurs sont de la Nouvelle-Orléans, un autre est un Chilien pas encore naturalisé, les autres viennent d'autres régions des Etats-Unis, un locuteur est originaire du sud de l'Angleterre, l'autre est écossais d'adoption.

Concept source	Occurrences français	Occurrences anglais
osmose	34	23
langage	47	37
nourriture	11	11
liquide	9	20
Thérapie Pouvoir sur corps Psy	28	10
Source de puissance violence être vivant	66	43
Protubérance contact	12	40
Pénétration barrière	63	35

corporelle		
Véhicule projectile	68	12
Cheminement voyage	105	80
Contenant empilement	85	106
Objet sexuel	1	6

Tableau 82 : Répartition contrastive des occurrences dans les différentes sous-catégories de mapping

Mis à part quelques disparités notoires, vu la taille du corpus, on peut affirmer que l'on a affaire aux mêmes domaines. En effet ; il suffit qu'un locuteur file une métaphore pendant une minute pour retrouver les écarts constatés mais tous les concepts sont présents de façon significative dans les deux langues. Ce comptage est effectué par nombre de noyaux métaphoriques et non d'énoncés métaphoriques, les outils de comparaison quantitative emportant forcément une part de subjectivité. On ne peut comparer le nombre d'EMV, car la frontière d'un énoncé ne se laisse pas définir de façon catégorique à l'oral. L'absence de phrase à l'oral, et la présence d'hésitations, de cassures dans ce qui serait la syntaxe de l'écrit, proscrirent ce type de comptage :

c' est que chacun se **nourrit** de l' autre et euh se **soutient** aussi hein (368, F9)

Dans cet énoncé, *nourrit* à été considéré comme utilisant [la musique est une nourriture] et *soutient* associé à *nourrit* comme le vecteur [la musique est un parcours] puisqu'à l'origine « soutenir » fait référence à « empêcher quelqu'un de tomber de fatigue lors d'un longue marche ou d'un travail pénible ». Un autre observateur aurait pu classer *nourrit* dans [osmose], puisqu'il y a réciprocité dans l'acte de se nourrir. Ces résultats sont donc purement indicatifs et l'étude de champs entiers utilisant l'un de ces vecteurs est la seule qui puisse éclairer leur fonctionnement mutuel dans les deux langues. On peut dresser toutes sortes de tableaux contrastifs, et notamment des tableaux miroirs où les têtes de métaphore dans une langue trouvent un équivalent proche dans l'autre langue :

Français	Anglais
Superficielle	inside you're not you're not really into it
ça m'emballe	I was into it into it into it
compréhension intime/spirituelle/une osmose	they have a certain spirit and vibration
c'est la communion	communicate with the audience
chacun se nourrit de l'autre	
intégration corporelle/ ça sort des poumons	a rush/ out of your body
rentre dedans	the music through you

Mais ces inventaires ne sont pas satisfaisants car seul le contexte permet d'établir de vraies comparaisons, c'est-à-dire la prise en compte de l'ensemble de l'énoncé métaphorique, délimité sur les axes paradigmatiques et syntagmatiques et prosodiques.

8.2.3 Détails et exemples des six catégories de vecteurs métaphoriques

La solution adoptée est de regrouper les vecteurs métaphoriques en six catégories, en tenant compte d'interfaces communes.

1/La musique est un langage verbal

Une première classe de concept source est le **langage verbal**. La musique est certes un système cognitif, un langage de signes, mais il y a métaphorisation à partir du moment où ces signes sont assimilés à des mots, le jeu des instruments à des dialogues. Les métaphores de cet espace conceptuel sont presque toutes lexicalisées, mais il est intéressant de le prendre en considération car la vivacité de ces métaphores dépend pour une bonne part du locuteur, selon que celui-ci est mélomane ou profane. Les coefficients LSA pour ces métaphores (qui sont donc calculés sur d'énormes corpus représentatifs de mélomanes et de non-mélomanes) sont en outre assez faibles, ce qui tendrait à confirmer la vivacité métaphorique de ces EMV pour certains locuteurs. L'observation des données prosodiques pour cet espace est donc primordiale.

On obtient des tableaux pour les deux langues

E10	telling	JJ	0,08	whenever you sing you 're telling your story when you listen you 're listening to someone 's story erm you listen I listen attentively
E10	story	VV	0,04	whenever you sing you 're telling your story when you listen you 're listening to someone 's story erm you listen I listen attentively
E11	write	VV	0,11	it 's funny some albums just write their own reviews
E1	speaks	VVZ	0,04	I do n't know it speaks it speaks I do n't know how it speaks it speaks to the unconscious it speaks to er it certainly moves moves something in people so it 's like it 's like you know it 's like
E6	speaking	VVG	0,04	speaking another language

Tableau 83 : Extrait de tableau [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE VERBALE] pour l'anglais

F9	822,7	dit	VER:pres	0,19	seulement tu le dit pas n'importe comment
F9	822,7	phrase	VER:subp	N/A	je sais pas la syntaxe de ma phrase euh pour qu' on se comprende
F9	935,178	décodée	VER:pper	0,07	peux être décodée que si il y a un langage commun entre musiciens mais aussi entre euh le public et les musiciens et de s'exprimer au sein de cette culture tout en apportant sa voix propre
F9	935,178	voix	NOM	0,33	cette liberté c' est un dialogue donc en fait

Tableau 84 : Extrait de tableau [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE VERBALE] pour le français

2/ L'ACTE MUSICAL A UN POUVOIR SUR LE CORPS

Une deuxième classe regroupe les vecteurs qui lient la musique à toutes les formes d'influence psychique et motrice sur le récepteur musical, qu'il soit acteur ou récepteur passif. La musique a ce pouvoir, mais sa conceptualisation par le biais d'espaces sources différents est métaphorique :

				sure sure but I mean there's something therapeutic about er if you're depressed about singing
E1	therapeutic	JJ	0,04	
E10	high	JJ	0,1	energetically it 's like a high it 's like it 's you and your your chemistry between your mates that are playing in the bands
E10	chemistry	NN	0,05	

Tableau 85 : Extrait de tableau [L'acte musical a un pouvoir sur le corps, et le psychisme] pour l'anglais

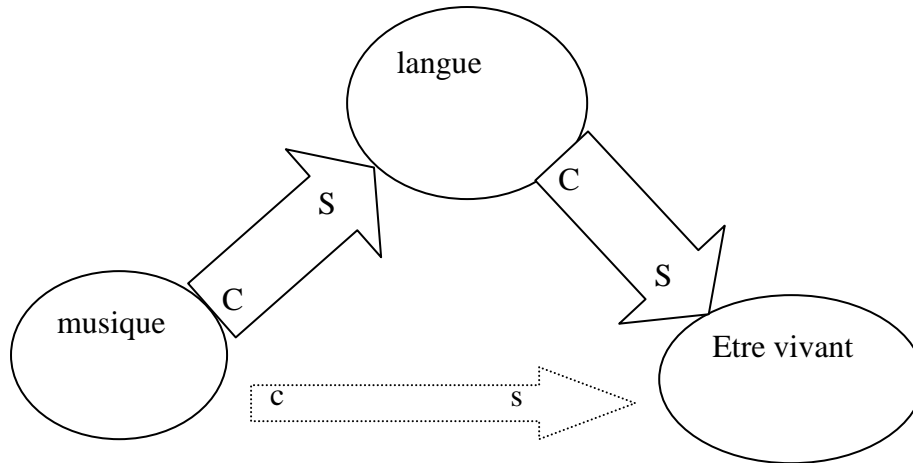
				c' est essentiel c' est une thérapie un peu quotidienne quoi
F4	thérapie	NOM	-0,01	
F4	baume	NOM	0,03	euh c' est c' est du baume euh c' est
F4	hypnotique	ADJ	0,02	et c' est une musique quand même assez hypnotique euh quelque part t' es en t' es en de proximité de de de communion avec les les gens qui sont là
F4	communion	NOM	0,17	

Tableau 86 : Extrait de tableau [L'acte musical a un pouvoir sur le corps, et le psychisme] pour le français

Les métaphores de la musique-thérapie ou de la musique-communion sont à l'interface des deux premières catégories.

3/ [LA MUSIQUE EST UNE FORCE VIOLENTE, UN ETRE VIVANT]

Cette catégorie assure l'interface entre la représentation de la musique comme action psychique sans contact et comme action physique avec contact. C'est en quelque sorte un changement de point de vue, ces métaphores conceptualisent la musique comme actant. Cela est logique selon le principe de transitivité qui régit ces vecteurs métaphoriques. En effet les paroles sont classiquement des armes (des pointes, des flèches) et des êtres (*cela n'a ni queue ni tête*). On obtient le schéma de transitivité :



Le domaine source—la langue verbale, devient cible pour les métaphores [LA LANGUE EST UN ETRE QUI ECHAPPE AU LOCUTEUR—*C'ETAIT PLUS FORT QUE MOI*], et il y a donc un raccourci possible [LA MUSIQUE EST UN ETRE VIVANT].

E12	energy	NN	0,02	will be notably a lot more grit and energy going into it
E7	head	JJ	0,13	but all the songs are they will have a head which we play the melody in and then this has a form and er well we improvise on on
E13	hot-tempered	JJ	0,01	our music was a little hot-tempered for the set

Tableau 87 : Extrait de tableau pour [LA MUSIQUE EST UNE FORCE VIOLENTE, UN ETRE VIVANT]en anglais

F1	prendre	VER:infi	0,14	j'ai réussi à prendre les gens à les lever
F1	puissance	NOM	0,12	une sensation de toute puissance sur le corps des gens
F1	contrôler	VER:infi	0,06	il a l'impression de contrôler les corps des gens quoi
F2	feu	NOM	0,09	pour mettre euh pour mettre le feu quoi
F2	machine	NOM	0,15	enfin je veux dire euh enfin de moteur qui met la machine en route
F2	brutal	ADJ	0,11	c'est beaucoup plus euh brutal on va dire
F2	pousser	VER:infi	0,13	ça pourrait ça me pourrait me pousser
F2	met	VER:pres	0,17	ça ça me met venir la pêche
F2	violent	ADJ	0,07	quoi c'est c'est assez violent
F2	monstrueux	ADJ	0,08	enfin c'est assez physique en a qui sont monstrueux

Tableau 88 : Extrait de tableau pour [LA MUSIQUE EST UNE FORCE VIOLENTE, UN ETRE VIVANT]en français

4/ La quatrième catégorie est moins d'ordre psychique que les deux premières et consiste à conceptualiser la musique comme une force, ou un objet qui ne reconnaît pas les barrières corporelles. Le corps est un réceptacle assimilé à l'âme et devient perméable (ou imperméable selon la réceptivité au message musical) à la musique. Ces différentes sous-catégories peuvent se regrouper sous [la musique pénètre à l'intérieur et sort du corps].

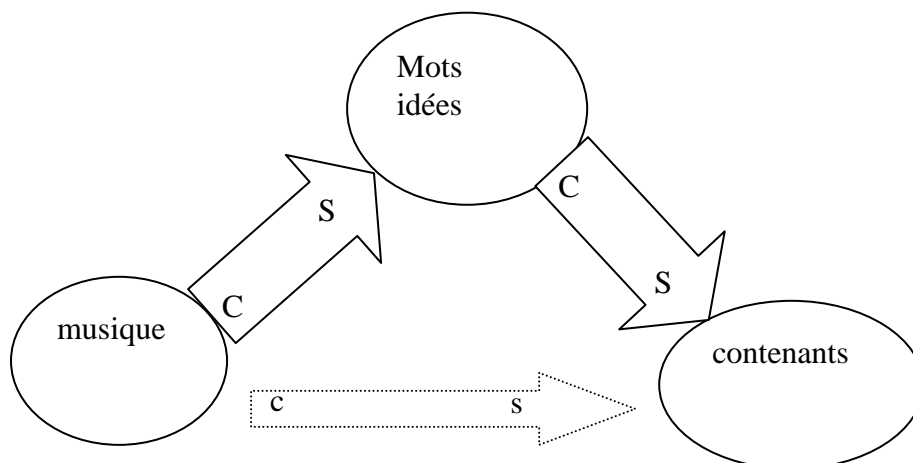
E12	refreshed	VVD	-0,05	feel refreshed whereas the British Blues tends to chew it up and spit it out
E12	chew	VV	0,01	You have what's inside of you and you pour it out erm it feels a little bit like you 're out of your body almost where when when I sing
E10	pour	VV	0,02	
E3	body	VV	0,03	

Tableau 89 : Extrait de [la musique pénètre à l'intérieur et sort du corps] en anglais

F5	dévoile	VER:subp	0,04	je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses intérieurs
F5	ressortent	VER:pres	0,03	qui ressortent euh par rapport à la musique
F5	éponge	VER:pres	0,01	on est assez éponge les choses elles ont lâchées quoi on va dire ça a lâché
F5	lâchées	ADJ	0,09	c' est à dire quand on a le truc en soi c' est
F5	soi	PRO:PER	0,17	c' est tellement naturel que ça sort comme ça
F5	sort	VER:pres	0,18	il y a des choses j' ai j' ai senties qui sont sorties euh de euh
F5	sorties	ADJ	0,26	comme une espèce de d' ouverture supplémentaire physiquement qui me donnait le petit peu d' air
F7	supplémentaire	ADJ	0,09	

Tableau 90 : Extrait de [la musique pénètre à l'intérieur et sort du corps] en français :

5/ La musique peut être appréhendée davantage comme une description externe, sans que son interaction avec les participants ne soit prise en compte. Les métaphores conceptuelles qui mettent en scène le vecteur [LA MUSIQUE EST UN CONTENANT, UN EDIFICE] sont également logiques selon le principe de transitivité.



En effet, en combinant les vecteurs [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE VERBALE/UNE IDÉE]:
 in terms of doing a **speech** or something I guess it 's it 's like you have certain **ideas** that you
 that you think about **where** you might want to **go** and then you you sort of you sort of
 improvise **statements** about you know try to keep on the subject (199, E7)
 et [LES IDEES SONT DES CONTENANTS, DES EDIFICES],

I'll look into it/ snap out of it/ it opened up new/ to dig up new ideas/ to build up ideas
 Creuser une idée, déborder d'idées, élaborer une idée, construire, donner des
 fondations à...

On obtient par transitivité la métaphore conceptuelle [LA MUSIQUE EST UN CONTENANT, UN
 EDIFICE]. Dans le schéma proposé, le domaine conceptuel intermédiaire est tour à tour source
 et cible, et sert de relais :

enormous	JJ	0,08	it was enormous
down	JJ	0,11	this was blues stripped down stripped of the saxophone stripped
break	VV	0,12	it was just a guitar bass drums me singing
			almost tries to break down the structure
contain	VV	0,03	but I think it 's I think it 's there to to contain that
			it's a balance between erm there's a framework but it's a very
			sketchy framework

framework NN 0,01

Tableau 91 : Extrait de [La musique est un contenant, un édifice] en anglais

loger	VER:infi	0,07	euh qui vient juste se loger derrière
cadre	NOM	0,11	I' idée c' est de donner un un cadre plus large
noyau	NOM	0,11	la musique devient comme un noyau
		0,26	
dans	PRP		des notes dans la batterie il y a il
dans	PRP	0,26	il y a le rythme dans la basse
là-dedans	ADV	0,2	tu trouves justement à t' exprimer euh là-dedans

			<i>morceau swing mais tu sens qu' il met un autre truc dedans c' est en fait t' as un rythme</i>
met	VER:pres	0,17	

Tableau 92 : Extrait de [La musique est un contenant, un édifice] en français

6/ Le concept qui paraît primordial est [La musique est un parcours dans l'espace]. Il est lié au précédent, puisque la musique prend naissance avec le temps, et que le temps est conceptualisé métaphoriquement comme un contenant (une journée bien pleine, dans un mois...). De la même façon, la musique est concomitante au temps, lequel est assimilé à l'espace dans la majorité des langues, d'où par transitivité l'assimilation de la musique au déplacement dans l'espace.

			<i>that 's that 's the thing we don't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this for a minute</i>
full blown	VVN	0,14	
hint	NN	0,08	<i>in this band we kind of hint towards that</i>
explore	VV	0,09	<i>you know we're free to explore whatever you want to explore</i>
groove-oriented	JJ	0,11	<i>well it 's hopefully because it 's groove- oriented music</i>
wide open space	JJ	0,06	<i>if you treat it like that then it 's just like wide open space er I mean it kind of depends on what you 're doing</i>
room	NN	0,11	<i>and often times there 's not a lot of room within that because it has to be very arranged</i>

Tableau 93 : Extrait de tableau de [La musique est un parcours dans l'espace] en anglais :

			<i>ou ça emmène trop dans le truc là vers quelque chose d'un peu euh ouais je sais pas</i>
vers	PRP	0,22	
tourne	VER:pres	0,17	<i>t'as un truc qui tourne derrière et tu vas sampler</i>
conduire	VER:infi	0,09	<i>et à conduire les gens vers un truc</i>
suivront	VER:futu	0,13	<i>ils sont surpris ils sont pas préparés ils sont pas conduits ils sont pas</i>
partir	VER:infi	0,19	<i>pour dire attention on va partir</i>
machine	NOM	0,15	<i>enfin je veux dire euh enfin de moteur qui met la machine en route</i>

Tableau 94 : Extrait de tableau de [La musique est un parcours dans l'espace] en français

8.2.4 Conclusions sur la délimitations des mappings ou vecteurs métaphoriques

Les différentes catégories de vecteurs qui correspondent d'une certaine façon à des catégories conceptuelles sont en place. Certains d'entre eux sont analysés dans le détail dans la suite du développement où tous les paramètres sont pris en compte. L'attention sera plus particulièrement portée sur les données qui présentent des paramètres prosodiques analysables. On se servira néanmoins des données pour lesquelles les paramètres prosodiques n'ont pu être calculés, ou bien dont la métaphoricité est lexicalisée de façon à établir la cohérence de tel ou tel vecteur, et ses correspondances inter-dialectales. Il est clair que certaines métaphores déclarées vives dans une langue trouvent des équivalents lexicalisés dans l'autre langue.

8.3 Un cas de métaphore liminaire : la musique est une langue verbale

8.3.1 le mapping cognitif [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE]

Introduction

Toute perception est subjective. Les stimuli musicaux, comme n'importe quels autres, sont susceptibles de provoquer des associations, et donc des représentations quasi-simultanées à la perception du stimulus. Ces représentations, en musique, semblent être aussi importantes que la perception physique et quantitative du signal qui serait commune à tous les écoutants. Repérer parmi les métaphores qui conceptualisent la musique celles qui utilisent la langue (au sens de langue humaine, langue verbale) est primordial. En effet, en quoi la musique est-elle une langue, un langage ? Une tentative de réponse sommaire à cette question doit permettre de distinguer quelles sont les métaphores vives dans ce domaine, qui les emploie, avec quel type de contours prosodiques.

8.3.1.1 La musique est-elle une langue ou un langage?

Au-delà du degré de familiarité entre la musique et le langage, leur qualité sonore, leur pouvoir d'évocation, leur capacité anaphorique, leur propension à exciter les mêmes zones du cerveau que les émotions liées au plaisir sexuel, à la nourriture (Weinberger 2004 :1), la métaphoricité intentée qui lie ces concepts est centrale pour cette étude de corpus. Comment s'organisent les vecteurs source→cible dans les trois dialectes ? Et dans quelles zones les métaphores sont-elles les plus vives en considérant les forces en présence dans le métaphorème défini ci-dessus ?

Ce mapping conceptuel est aussi un des seuls à être réversible. Le langage est aussi conceptualisée, à un degré moindre, comme étant de la musique ('she'll change her tune', 'arrête un peu ta musique'). Or certains métaphoriciens citent la non-réversibilité comme une condition *sine qua non* de la métaphore. Y aurait-il des exceptions, où est-ce que cette association musique-langage verbale n'est tout simplement pas une métaphore ?

Des avancées dans la compréhension des zones du cerveau liées à l'écoute de la musique ont été réalisées par Anne J. Blood et Robert J. Zatorre (Zatorre 2001) à partir de travaux sur une patiente ayant subi des traumatismes cérébraux. Cette patiente, quoique ayant perdu la capacité de reconnaître quelque morceau musical que ce soit, conservait cependant celle de réagir émotionnellement aux différents types de musique, et cela de façon cohérente avec ses congénères. Des techniques de tomographie par émission de positron mise en place lors de stimuli d'accords dissonants et consonants ont permis de définir qu'il y avait en fait au moins deux grandes zones cérébrale concernées par l'écoute de la musique, une qui correspondrait à la perception (entre autres de la structure de la musique) et qui permettrait de se souvenir d'un morceau, l'autre qui provoquerait des réactions émotionnelles. De plus, l'écoute éduque et développe ces capacités et le nombre de cellules concernées de la même façon que le langage. Leur conclusion est que la musique est liée aux stimuli de survie du fait qu'elle emprunte, comme ceux-ci, les mêmes circuits cérébraux que le plaisir et la récompense.

De même que cette dernière corrélation entre music et plaisir semble expliquer à la fois les métaphores qui utilisent des concepts liés au sexe, à la nourriture à la thérapie, l'existence d'une zone cérébrale dont l'atrophie supprime la capacité de comprendre la structure de la musique, de s'en souvenir, semble confirmer l'hypothèse selon laquelle la musique est un langage. Mais les mêmes zones traitent aussi de la gestion des émotions liées à la nourriture et d'autres formes de plaisir. La musique n'est donc pas littéralement une nourriture, mais peut y être associée de façon expérientielle. Ces associations sont à l'origine de certains mappings conceptuels. Le langage et la musique sont-ils deux concepts différents associés cognitivement ou un seul et même concept ? L'hypothèse est que le degré de vivacité métaphorique mesuré par les données prosodiques peut éclairer cette question.

Nos réponses à des informations proviennent à la fois d'un système émotionnel (non volontaire et lié à des comportements pré-programmés) et d'un système cognitif supérieur, le deuxième régulant le premier (Ledoux 1994 :50). Le système cognitif peut donc traiter deux types de stimuli de la même façon et aboutir aux mêmes représentations associées sans que ces deux types de stimuli soient identiques : ils appartiennent à la même catégorie conceptuelle. Ces catégories sont décrites comme *categories of the mind* (Lakoff 1987) par Lakoff qui souligne leur lien à la métaphore.

La musique (sans parole) n'est pas un langage verbal même si elle peut paraître très proche. Les calculs lsa définissent les deux concepts comme étant relativement éloignés sémantiquement.

Terme	langage	langage	langue
Coefficient lsa	0.02	0.22	0.10

Dans un corpus général dont les auteurs ne sont pas musiciens, le lexique lié au langage est conséquemment rarement en co-occurrence avec celui lié à la musique. La position adoptée ici devrait se situer entre deux extrêmes. Une position extrême, celle de Stravinsky par exemple, qui affirmait que la musique était impuissante à exprimer quoi que ce soit, l'autre représentée par le musicologue Deryck Cooke (Cooke 1959 :15,33) qui a soutenu la thèse que la musique est extrêmement codée, et est de ce fait le langage des émotions. La remarque que toutes ces opinions suscitent est qu'il y a confusion entre langue et langage. La musique est une forme de langage car elle communique de l'information (tristesse, gaieté) par le biais d'un ensemble de signes, mais cet ensemble de signes est-il décodable par l'ensemble d'une communauté de façon similaire ?

« L'indigène et l'Européen entendent le même son, mais il a une valeur tout à fait différente pour chacun, car leur conception relève de deux systèmes musicaux entièrement différents ; le

son en musique fonctionne comme élément d'un système. Les réalisations peuvent être multiples, l'acousticien peut le déterminer exactement, mais l'essentiel en musique, c'est que le morceau puisse être reconnu comme identique. » (Nattiez 1976 citant Jakobson)⁴¹

Cette déclaration de Roman Jakobson illustre le fait que la musique est un système cognitif lié à une culture, mais contrairement au langage, le système de signes ne produit pas de messages qui font référence au « monde » ou aux émotions de la même façon pour les différents interlocuteurs, ou du moins aussi efficacement que l'assure la communication verbale.

La musique n'est pas non plus une langue dans la définition linguistique du terme, avec la double articulation, sauf pour des communautés restreintes de musiciens. En effet, si on peut en distinguer les éléments, les unités signifiantes ne sont pas clairement définies. Le système de signe est articulé et structuré, mais il n'est pas stabilisé. Les timbres, les pauses et leurs articulations ne sont pas praticables et compréhensibles par tous de la même façon (cf Imberti 1973).

D'après la théorie de l'information appliquée à la musicologie, notre réaction à la musique est gouvernée par nos attentes. Et on peut calculer la probabilité que ces attentes soient satisfaites ou non. Elles sont définies par notre culture (musicale), le style et le contexte de l'écoute ou de la performance, mais aussi par des règles de composition liées au genre, c'est-à-dire à une sorte de grammaire de la musique, même si celle-ci est approximative. Paradoxalement, les attentes liées à cette grammaire sont antérieures à celles liées aux modalités naturelles de notre pensée. Qu'en est-il de cette grammaire de la musique ?

Boulez's demonstration of a pitch set's "convergence on a point of symmetry" is an insufficient explanation of his complex compositional technique, and so can never be an accurate explanation of our perceptions. (Dobrian 1992)

Si les termes de Boulez ne décrivent pas correctement et ne permettent pas de retrouver (selon le principe de la grammaire générative) la forme compositionnelle qu'ils sont censés nommer, cela signifie-t-il que la musique n'est pas une langue avec une grammaire propre ? Non, car les signes d'une grammaire musicale doivent être des sous-unités des compositions musicales et non des mots empruntés à la langue verbale. Lorsque Boulez parle de *convergence sur un point de symétrie*, il métaphorise. On retiendra donc la conclusion de Chris Dorian dans son article sur la langue et la musique :

In fact, though, a type of music made up entirely of sonic symbols is extremely rare. Symbols and other clichés are almost always merely a *subset* of the acceptable sounds of a musical culture or style, and that culture or style is in turn merely a subset of music. So, while music may contain discernible symbols, and usually does employ some type of grammar, the two are rarely related in any way, and symbols are almost invariably only a small subset of any piece of music. The conclusion we reach, then is that a given style of music often includes linguistic elements of symbols and grammar, but is not itself a language (Ibid).

Cette conclusion est difficilement traduisible en français car *langage* peut se traduire par *langue* ou *langage* selon le contexte. L'auteur est aux prises avec la cohérence du système de signe sonore de la musique, et on optera pour « La musique n'est pas une langue ». Elle est cependant catégorisée comme telle, bien que les unités de sens en soient mal définies. Elle est une forme de langage lorsque qu'elle est mise en œuvre pour communiquer, mais le décodage du langage musical dépend de l'expérience culturelle et individuelle.

⁴¹ Nattiez cite Roman Jakobson dans le compte-rendu d'une conférence de G. Becking, linguiste et musicologue, que celui-ci a prononcée en 1932 au Cercle linguistique de Prague

Dans le cadre de cette étude de corpus oral, il ne s'agit pas de démontrer la métaphoricité hors contexte, mais celle « intentée » par le locuteur et décodée par l'allocutaire. Le métaphorème élaboré à partir du motif prosodique semble le meilleur outil pour ces mesures.

8.3.1.2 Aspects et propriétés du concept de langue verbale utilisé dans les EMs

Les termes pris en compte sont de préférence ceux dont on possède des données prosodiques fiables, mais les autres sont également cités dans une visée de cohérence.

Les noyaux métaphoriques utilisés dans les EMV qui semblent illustrer le couplage conceptuel [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE VERBALE] peuvent être ordonnés dans les deux langues. Certains termes soulignent les propriétés structurelles de la langue, d'autres ses propriétés fonctionnelles :

	Propriétés structurelles	Propriétés fonctionnelles
anglais	articulation / but there will (...) a style to the American(blues) we know where everyone's going in the words improvise statements /	speaks / speaking different languages / speaking another language / hint towards / for self expression / drummers sound like they 're talking / doing a speech / some albums just write their own reviews/ unconscious / telling your story / 'listening to someone 's story / more of like a voice type our own dialogue / to keep on the subject / writing your name /
français	-une phrase - phrase qu' on arrête pas de répéter -les phrases rythmiques et mélodiques -un mot (...) sur une phrase musicale -les mots -les mots c' est c' est les notes -le jazz structuré comme un langage -la syntaxe de ma phrase euh pour qu' on se comprene -sur le refrain il suffit qu'on ait une phrase -sur un sur une phrase musicale -on fait une petite phrase rythmique le toucher le phrasé .. -des variables qui sont complètement gommés	-une phrase qui tue -surtout quand on aime le style -je dirais un langage qui est celui du jazz -les limites qui sont celles du langage -des réponses entre les instruments - décodée que si il y a un langage commun entre musiciens mais aussi entre euh le public et les musiciens -sa voix propre -cette liberté c' est un dialogue -on répète on répète -énergie que l' on donne sur une phrase -comme si on parlait -tu commences à avoir une idée - suggéré par euh par les les la violence -arriver à communiquer -trouver un une interprétation -de dire -à t' exprimer euh là-dedans -s' exprimer au sein de cette culture -ça s'était imprimé que je suis le messager entre le la compositeur -l' amener par une phrase -ton émotion ton expression peux être décodée

		-c' est tous euh on dit tous la même chose -c' est pas un murmure -ça a traduit dans la musique - traduire en musique -ça veut traduire -la musique en fait a traduit
--	--	--

Tableau 95 : les noyaux métaphoriques utilisant le concept de langue/langage en anglais et en français

8.3.1.3 La déclinaison des propriétés structurelles de la langue :

En anglais : «*Subject, articulation, writing your name, style, statements, word*»

En français: «*une phrase qu'on n'arrête pas de répéter, phrase rythmique, phrase musicale, mots, structuré, syntaxe, phrasé, variables gommées* »

Les termes conceptualisant structurellement la musique comme une langue sont bien plus développés en français qu'en anglais. Ce contraste peut avoir des origines diverses, mais certaines sont évidentes. L'anglais est moins technique à l'oral que le français de façon générale, ce qui peut expliquer l'absence de traduction directe pour des termes comme *syntaxe* ou *phrasé*, le seul locuteur anglo-saxon utilisant un terme de théorie musicale recourant au mot français *sofège*. La deuxième raison est que les locuteurs de langue française se sont avérés plus techniciens et théoriciens. Néanmoins les mêmes caractéristiques de la musique comme langue sont présentes dans les deux. La musique est faite de *mots* et de *phrases* qui sont organisés par une *syntaxe* avec des *phrasés* en français. L'idée de syntaxe est reprise par le concept de structure (*le jazz structuré comme un langage*). Cette conceptualisation sous-jacente trouve son écho en anglais où la musique est faite de *words* et de *statements*, qui sont aussi articulés (*articulation*). Le *phrasé* français peut être l'équivalent du *style* en anglais, selon le principe de la moindre technicité qui est attribué à cette langue-ci. L'aspect de la langue musicale comme langue écrite est présent dans les deux langues (*like writing your name, des variables qui sont gommées*).

8.3.1.4 La déclinaison des propriétés fonctionnelles de la langue :

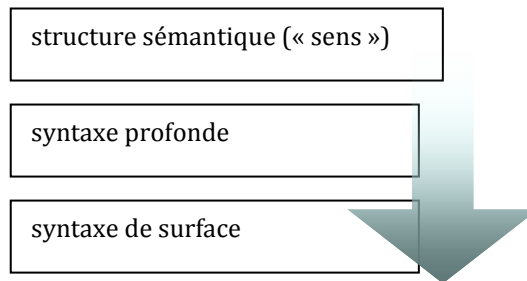
En anglais, la musique parle, elle est une voix, qui exprime l'être (*the self*), l'inconscient, elle raconte une histoire (*story*), est un dialogue (*dialogue*). Ces fonctions sont développées dans le corpus français, où au-delà de dire, de communiquer, d'interpréter et d'exprimer, la musique agit avec la violence que la langue peut avoir car traditionnellement les paroles sont conceptualisées comme des armes dans les deux langues : *une phrase qui tue*. On retrouve l'idée de dialogue, celle d'interprétation, et de fonctionnement de la langue : *on répète*,

énergie que l'on donne sur une phrase. On trouve des références indirectes aux caractéristiques linguistiques de la musique :

On **dit** tous la même chose (91, F3)
 Tu commences à avoir des **idées** (77, F3)
 Tu peux l'amener par une **phrase** (378, F9)
 ton émotion ton expression peux être **décodée** (341, F9)

Ces références indirectes indiquent de façon plus claire que la musique est intégrée comme étant un langage, les idées musicales, le décodage, l'expression, et le fait de dire confirment que pour les locuteurs concernés, la musique est effectivement un langage (*je dirais un langage qui est celui du jazz (F9)*).

L'image la plus intéressante, car elle est liée à la problématique même de ce chapitre, est la musique vue, représentée comme une TRADUCTION de pensées. On fait donc directement référence au passage d'une structure sémantique à une syntaxe de surface, pour reprendre le schéma de la TST,



ton émotion ton expression peux être **décodée** (341, F9)
 la musique a **traduit** (164, F5)
 ça a **traduit** dans la musique (240, F5)
traduire en musique (146, F5)
 ça veut **traduire** (262, F5)
 la musique en fait a **traduit** (240, F5)
 que ça euh que la musique peut **traduire** un un un très beau **parcours** (241, F5)

Cette idée est récurrente dans le corpus français. Alors qu'en anglais elle est transposée mais présente. Les mappings qui sont en amont se manifestent de façon similaire, même dans un corpus de taille restreint.

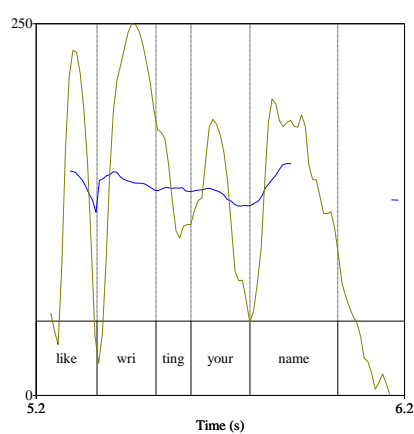
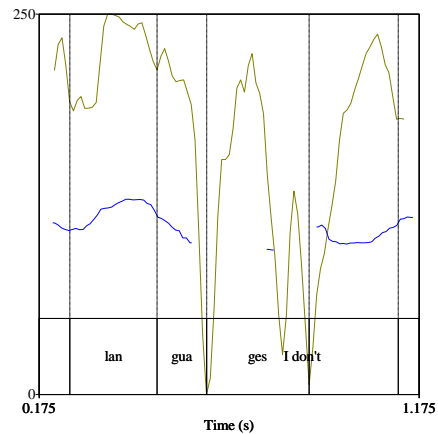
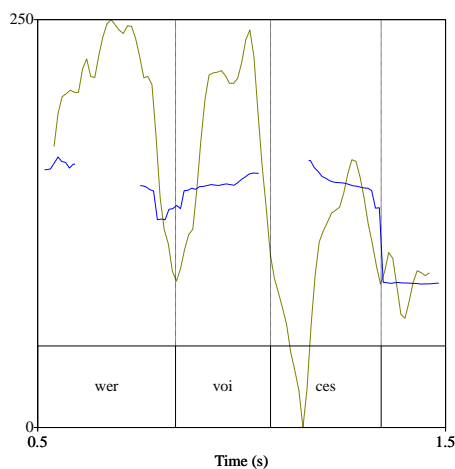
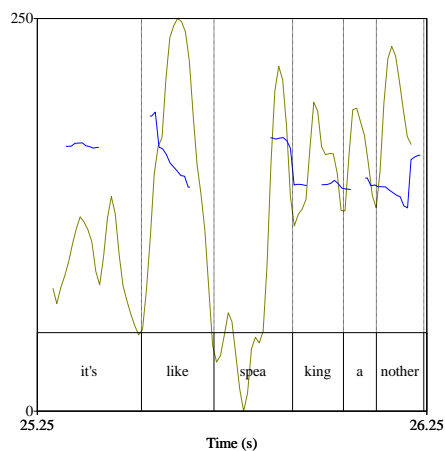
so you have to be it 's like **speaking** different **languages** (64, E2)
 so it 's like it 's like you know it 's like **speaking** another **language** (187, E6)
 you have everyone has a chance for **self expression** everyone can **put in** their own idea
 (108, E3)

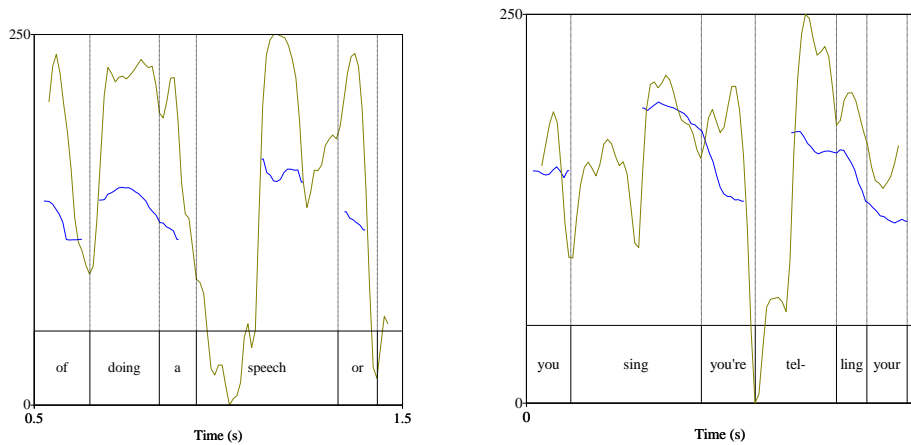
Mais ces différences autorisent tout de même la comparaison des deux sous-ensembles de métaphores linguistiques quant à leur vivacité métaphorique. Il paraît primordial de distinguer ce qui est lexicalisé, ce qui ne l'est pas et surtout ce qui est métaphoriquement vif du point de vue du locuteur. Cette distinction est rendue possible par l'observation des métaphorèmes dans leur globalité, sans oublier les paramètres prosodiques.

8.3.1.5 Paramètres prosodiques en anglais

E10	telling	0,04	when you're singing you're telling your story	-100	7,25	-31,82	30,37
E2	speaking/ languages	0,04	so you have to be it 's like speaking different languages	-11,15	14,35	14,36	-3,54
E2	writing/name	0,03	it 's like writing your name you know writing a note it 's you know what it is	21,86	5,25	30,66	14,00
E6	speaking	0,04	so it 's like it 's like you know it 's like speaking another language	-99,9	-39,15	2,45	-59,13
E5	voices	0.23	yeah you have fewer voices so to speak but er in terms of doing a speech	73,07	1,30	-16,85	-51,83
E7	speech	0,08		-100	41,17	-10,64	0

Tableau 96 : paramètres prosodiques anglais

it 's like **writing** your **name** (98 E2)it 's like **speaking** different **languages** (63, E2)you have fewer **voices** (169, E5)it 's like **speaking** another **language** (187, E6)



in terms of doing a **speech** (199, E7) when you're singing you're **telling** your **story** (254, E10)

Figure 137 : les contours des emphases réalisées par des termes linguistiques

Les seuls contours CMV sont ceux de *writing your **name*** et de *fewer **voices***. :

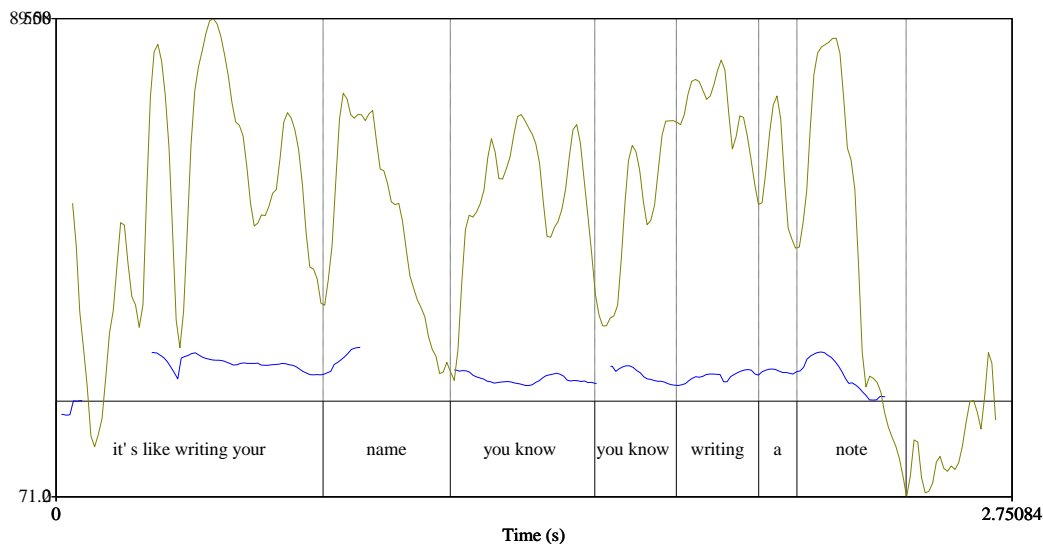


Figure 138 : Environnement prosodique de *writing your name*

Les contours de *name*, comme ceux de *note* qui est construit similairement, présentent une légère emphase CMV. Mais ce n'est pas un profil prosodique qui dénote une grande vivacité métaphorique, ne serait-ce que par la durée, qui est moyenne. En ce qui concerne les autres paramètres du métaphorème, il n'y a ni pause, ni marqueur discursif. Il en est de même pour tous les autres noyaux métaphoriques dont les coordonnées prosodiques ont pu être mesurées efficacement. Le peu d'instances présentes dans le corpus en anglais ne permet pas de tirer quelque conclusion que ce soit, si ce n'est que les coordonnées prosodiques disponibles corroborent (bien que de façon insuffisante quantitativement) ce qui avait été établi en introduction de ce chapitre. [LA MUSIQUE EST UN LANGAGE] présente une faible vivacité métaphorique puisque la musique peut effectivement être considérée comme telle, alors que [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE] est probablement une métaphore assez vive. Or le corpus anglais présente peu de ces occurrences structurales de la métaphore linguistique de la musique. Une d'entre elles est lumineuse, il s'agit d'une métaphore à plusieurs noyaux, où le locuteur métaphorise à la fois à l'aide du vecteur [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE] et du vecteur

[LA MUSIQUE EST UN PARCOURS]. La seule occurrence de contours type CMV a lieu sur *where you might want to go* :

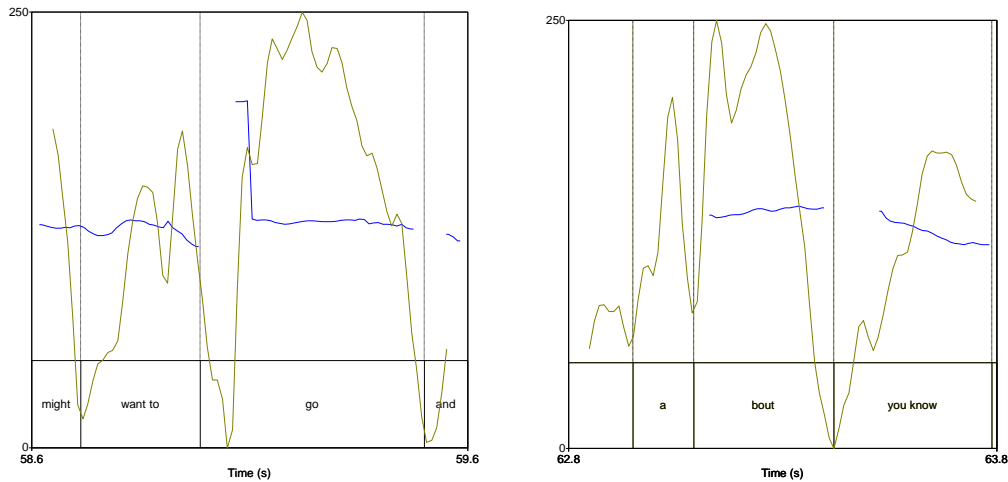


Figure 139 emphase métaphorique sur préposition

I guess it's almost like in terms of doing a **speech** or something I guess it's it's like you have certain ideas that you think about where you might want to **go** and then you sort of you sort of improvise **statements about** you know try to keep on the subject as much as possible(199, E7)

Les deux syllabes présentant des contours CMV sont *GO* et *aBOUT*. Et effectivement, il semble que ce soient les deux foyers métaphoriques vifs. *Où on veut aller*, en termes d'improvisation, est de l'ordre de l'assimilation de la musique à un PARCOURS, un point traité ultérieurement, mais il est important de constater que l'on a affaire à l'emphase la plus longue de l'environnement énonciatif (473 ms), avec pic de fréquence tardif décalé par rapport à celui d'intensité. L'autre accentuation concerne *about*, qui est suivi d'une pause.

La métaphore réside effectivement dans la préposition. Le locuteur insiste sur le fait que le topique musical posé, thématisé d'une certaine façon par la référence aux idées musicales (*your ideas*), il est possible de le commenter, de dire quelque chose à propos (*about*) de ces idées. Cela revient à dire que la musique a une structure informationnelle similaire à celle du langage. Il en ressort une assimilation conceptuelle intégrale pour le locuteur.

Lorsque la métaphore [MUSIC IS A LANGUAGE] est seulement mentionnée, il n'y a aucune vivacité. Cependant, lorsqu'elle est explicitée par rapport à un contexte spécifique, avec les termes choisis par le locuteur, elle retrouve sa vivacité par une réappropriation de la métaphore par le locuteur. Dès lors qu'à l'oral les métaphores sont argumentatives, elles le sont par leur ancrage dans le contexte.

Il est possible d'en déduire que la métaphore linguistique pour la musique a une faible intensité en anglais, en vérifiant encore une fois que pour un vecteur métaphorique donné, la vivacité dépend du locuteur et de la situation énonciative. Dans l'exemple ci-dessus, le locuteur s'inscrit dans un contexte où la forme saillante représentée et celle perçue (langage et musique) sont toutes deux en présence. Les espaces conceptuels métaphoriques se recoupent et, la métaphore de la spatialité se confond avec celle du langage, suivant le principe de transitivité :

Musique → Langue → parcours



8.3.1.6 Paramètres prosodiques en français

F5	message	0,10	c' est à dire que je suis le messenger entre guillemets hein je suis pas là non plus à je suis le messenger entre le la compositeur	38,60	46,39	28,22	-22,12
F9	langage	0,22	enfin comme dirait Lacan le jazz structuré comme un langage donc euh	103,65	79,43	-2,10	7,03
F7	phrase	0,26	lors d'une très longue phrase	-18,75	79,91	34,15	-36,5
F5	mot	0,17	ça peut aider à (...)ou mettre un mot euh oui sur euh sur un sur une phrase musicale comme ça	22,35	66,67	5,65	-15,64
F5	traduire	0,18	ça ça veut traduire ça enfin je dis pas euh ça serait une euh une phrase	-100,00	28,69	-70,89	69,32
F3	phrase	0,26	en fait moi je dirais	-62,64	14,21	2,30	-21,17
F9	phrase	N/A	je sais pas la syntaxe de ma phrase euh pour qu' on se comprenne	156,19	10,40	-18,15	11,65
F9	phrasé	N/A	le toucher le phrasé c' est des do c' est des variables qui sont complètement gommés	143,94	10,02	-0,23	-15,73
F3	mots	0,17	et euh sinon ben les mots c' est c' est les notes en fait	-3,45	8,83	6,02	-34,10
F3	phrase	0,26	ha euh ça serait une euh une phrase phrase ouais d'accord une phrase qu' on arrête pas de répéter	-90,35	0,97	-9,39	-3,01
F3	phrases	0,26	c' est les phrases rythmiques et mélodiques en gros	-82,36	-20,96	44,5	-18,66
F5	réponse	0,10	il y a plein de choses comme ça qui sont euh ben justement doubles en miroir des choses comme ça ou même au niveau (...)	-51,26	-2,29	36,71	-27,28
F9	langage	0,22	ou même au niveau de des réponses entre les instruments par exemple	-82,46	-8,51	-48,99	65,14
F9	langage	0,22	il y a un langage commun je dirais un langage qui est celui du jazz	-94,83	-18,71	-55,67	59,71
F9	décodée	0,07	ton émotion ton expression peux être décodée que si il y a un langage commun entre musiciens mais aussi entre euh le public et les musiciens	106,24	-31,94	40,12	-16,2

Tableau 97 : paramètres prosodiques en français

Les quatre noyaux réalisés par des contours CMV qui ont été définis comme caractéristiques des EMV sont *mot*, *phrase*, *phrasé* et une deuxième occurrence de *mots*. Les données du tableau sont classées selon la durée de l'emphase. Deux termes, *langage* et *traduire* sont en emphase, mais ne présentent pas de retard de pic caractéristique.

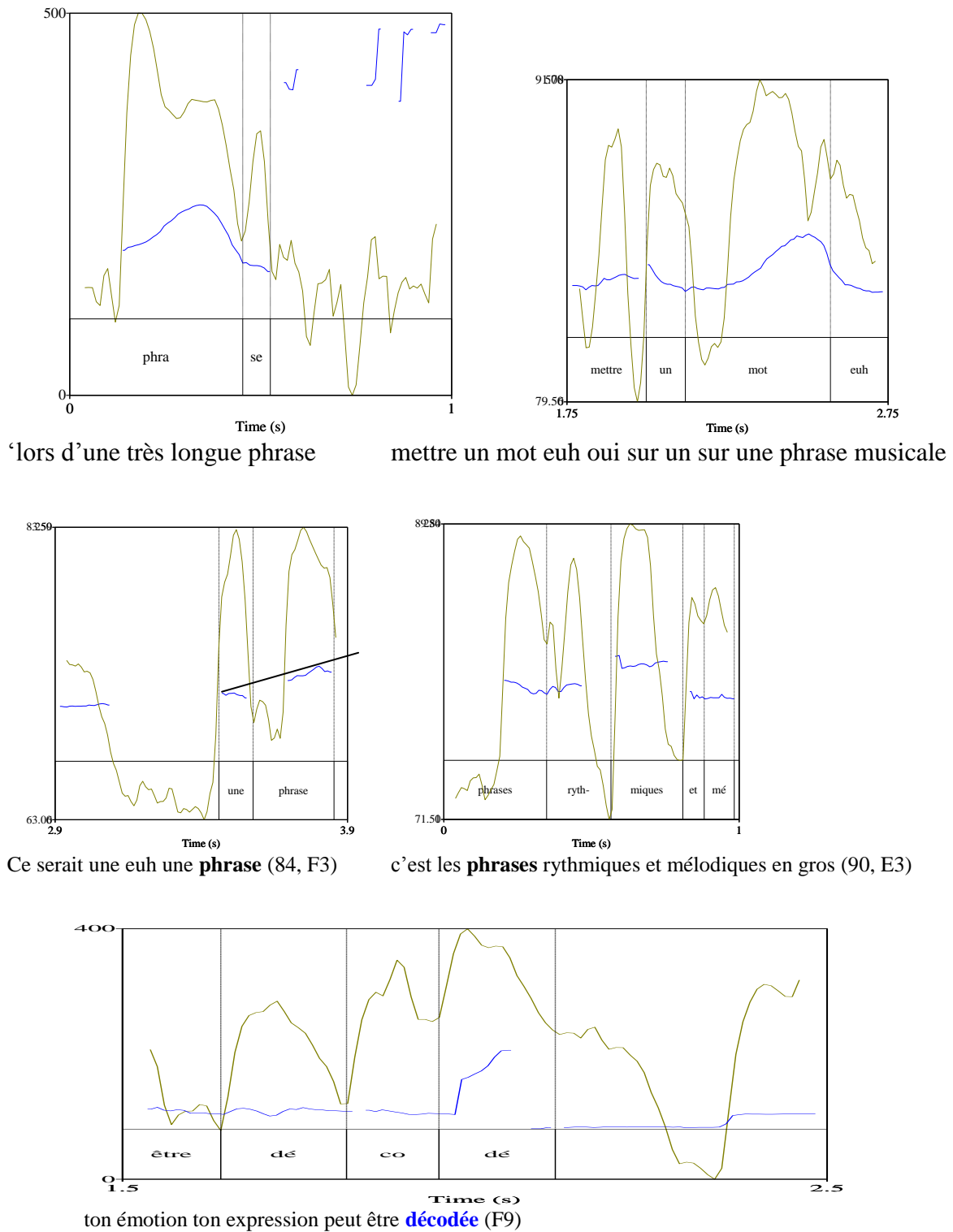


Figure 140 : contours prosodiques des têtes de métaphore « langage »

Les seuls cas présentant une parenté avec les contours prosodiques CMV sont *phrase*, *mot* et *décodée*. On remarque le pic d'intensité accolé à gauche et le pic de fréquence vers la droite. Les conclusions de l'observation de données prosodiques des EM anglais pour [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE] étaient que les contours des métaphores langagières étaient peu typiques, l'anglais présentant peu de métaphores langagières structurales. Or dans les EM [LA MUSIQUE

EST UNE LANGUE] en français, ce sont justement ces termes structuraux, ou qui font référence à la structure de la langue, qui présentent ces contours CMV.

La prosodie confirme donc les informations concernant la vivacité métaphorique à l'oral, à l'intérieur de domaines cartographiés comme tels par les locuteurs.

Il peut s'agir d'une emphase CMV qui est à la fois un signal adressé à l'allocutaire de l'utilisation d'une métaphore et une information d'une autre nature. Le saut de fréquence abrupt est plutôt le signe d'une faible prévisibilité par rapport au contenu telle que l'évalue le locuteur, et non une méconnaissance de l'emploi de la métaphore, qui est lexicalisée puisque la musique, étant un langage, est décodable par essence, on est donc en phase 1 d'argumentation selon la classification d'Adamczewski.

On peut apprécier la similarité des contours pour *phrase* et *mot* par deux locuteurs différents. Lorsque le noyau n'est pas le dernier terme du groupe rythmique, l'emphase peut concerner un terme non métaphorique. Dans le cas présent, le phénomène se produit sur *phrase rythmique*, qui reçoit l'accent sur l'ensemble du dernier mot du groupe ; même si la mesure de la durée est délicate, le retard de pic et le faible gradient de fréquence jusqu'à la frontière droite sont caractéristiques.

Il faut également tenir compte des autres paramètres du métaphorème. Les marqueurs discursifs sont présents (*ce serait, ben, euh*), il y a des pauses dans deux cas, le seul paramètre ne confortant pas la conjecture sur la vivacité étant le coefficient lsa. Le locuteur n'a pas eu de formation musicale classique (selon ses dires), et il peut très bien, comme il semble le signifier, « découvrir » la métaphore, qui lui semble vive. On a donc affaire à une métaphoricité assez faible, pour laquelle le locuteur pense que son interlocuteur a de grandes chances d'avoir intégré le terme dans ce contexte, ce qui est logique car le locuteur connaît l'intérêt de l'enquêteur pour le domaine musical. Les emphases ne sont pas assez étirées chronométriquement pour que l'on puisse appliquer la théorie de l'auto-évaluation du locuteur par la terminaison des contours de fréquence. La seule durée d'emphase qui autoriserait ce type de déduction se trouve pour les termes *mot* et *phrase*, et l'intonation redescend en fin de syllabe, ce qui tendrait à confirmer une grande maturité du locuteur pour le terme. L'hésitation qui suit indiquerait qu'il s'enquiert de la compréhension de l'information. Sur le terme *phrase* dans *lors d'une très longue phrase*, la longueur de l'emphase peut aussi correspondre à une mise en scène prosodique par le locuteur du sens qui est en jeu, l'étirement de la durée syllabique correspondant alors à la longueur de la phrase. Il s'agit seulement d'indices mais des indices précieux lorsqu'ils sont en phase avec d'autres (ici les marqueurs discursifs, les contours similaires par d'autres locuteurs dans d'autres contextes).

8.3.1.7 Conclusions sur l'observation des paramètres prosodiques et du métaphorème pour le mapping [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE]

Les termes soulignant les aspects structurels de la langue présentent davantage le phénotype de la métaphore vive que ceux qui s'inscrivent dans le modèle cognitif de la communication, même si génotypiquement, elles ne sont pas très vives métaphoriquement. Cette observation confirme que [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE] est un vecteur de métaphores assez vives alors que [LA MUSIQUE EST UN LANGAGE] ne l'est pas. Il est temps de revenir sur l'hypothèse du vecteur métaphorique liant musique et langue à double sens, ce qui irait à l'encontre du fonctionnement de la plupart des métaphores conceptuelles. En fait, ce n'est pas la langue qui est conceptualisée comme musique mais le langage. Les métaphores *arrête un peu ta musique, change de disque, qu'es-ce que tu me chantes...* ciblent l'aspect communicatif du

langage et non l'aspect structurel de la langue, ce qui se dit, et non la grammaire, la correction de la langue elle-même. On n'emploie pas de métaphores musicales pour représenter la langue structurelle. Si langue et musique sont liées il y a donc un sens à leur transfert, comme pour les autres *mappings* qui sont abordés dans le cadre des EMV du corpus.

A. Santarpia *et al.* distinguent trois catégories de métaphores (cf Santarpia 2004), les métaphores simples qui ne font pas intervenir des images stéréotypiques ou spécifiques, et les métaphores complexes qui sont de deux types selon qu'elles font intervenir des images mentales stéréotypées (mots, phrase) ou des images mentales spécifiques (*je sais pas la syntaxe de ma phrase euh pour qu' on se comprenne*). Ce sont les métaphores de ce troisième type qui vont être à l'intersection de plusieurs nœuds de mapping et qui illustrent la structure radiale des mappings métaphoriques.

La conclusion semble être que ce mapping fait entrer en jeu deux concepts relativement proches, même si la prosodie traduit quelques emphases qui ravivent de vieilles métaphores. Cette proximité se retrouve dans les stratégies informationnelles choisies par les locuteurs :

et euh sinon ben les mots c'est c'est les notes en fait (88, F3)

Hors contexte énonciatif, il est impossible de distinguer la topique du focus qui se situerait classiquement en position détachée à gauche. Or la topique est à droite (*les notes*) et le focus est *les mots*. Seule l'emphase sur *mots* permet de l'affirmer :

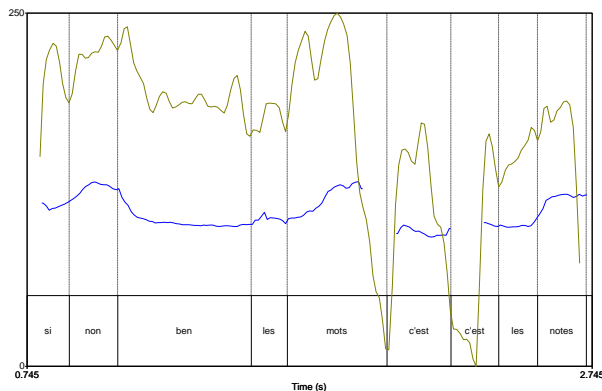


Figure 141 : ben sinon les mots c'est c'est les notes

La durée syllabique de *mots* est de 363 ms, celle de *notes* de 172 ms, l'emphase n'est pas métaphorique mais focale. Le même locuteur articule plusieurs fois cette symétrie entre langue et musique, seule l'intonation permettant de savoir ce qu'il représente et comment :

il y a la ponctuation ça serait plus ou moins le rythme (89, F3)

Possibilité de substitution des métaphores ?

Quelles seraient les autres possibilités pour évoquer l'aspect structurel de la langue ? Le cluster sémantique des termes structuraux *mot*, *phrase*, *word*, *statement* n'est pas réalisé avec emphase. En l'espèce, *statement* semble être une traduction convenable de *phrase*, car il s'agit d'un groupe de mots qui forment un ensemble cohérent à l'oral, et cela évite l'ambiguïté

qu'aurait *phrase* (une expression) ou *sentence* (une sentence). Ces termes sont des primitives dans la catégorie. On imagine mal les substitutions :

je sais pas la **syntaxe** de ma **phrase** euh pour qu' on se **comprene** (F9)
 → Je ne sais pas l'organisation de mon paragraphe, ma proposition, mon chapitre*

mettre un **mot** euh oui sur euh sur un sur une **phrase** musicale comme ça (F5)
 → mettre un complément*, mettre un verbe*, mettre une syllabe*

On ne peut donc parler de métaphore vives car il n'y a pas imposition d'une représentation personnelle sur le topique de l'allocutaire, mais paradoxalement les deux concepts source et cible, la langue verbale et la musique, peuvent être compris dans la référence et leur pertinence est calculable en fonction du degré de familiarité des interlocuteurs avec les concepts, ce qui confère une certaine métaphoricité aux usages. La différence entre *LANGUE* et *MUSIQUE* réside dans la préposition *sur*, qui est centrale pour l'organisation des métaphores spatiales musicales en anglais :

Musique : mettre un **mot** euh oui sur euh **sur** un **sur** une **phrase** musicale (F3)
Langue verbale : mettre un mot **dans** une phrase

La véritable trace de la métaphoricité semble se situer en ce lien positionnel entre *mot* et *phrase* qui fait référence non plus à des sous-unités dans un container volumique, mais à une apposition, une mise en contact de deux entités. Cette différence au niveau de la préposition illustre la structure du **blend**. L'organisation en couches du domaine cible *MUSIQUE* est fusionnée (*blended with*) avec l'organisation container/contenu de la *LANGUE VERBALE*. Les mots verbaux sont véhiculés conceptuellement dans des containers (la métaphore du tuyau, de la bulle de bande dessinée) alors que les mots musicaux sont portés, sur une portée, une onde (de même que la partie sonore du langage, « *une voix qui porte* »).



Figure 142 représentations métaphoriques picturales de la parole et de la musique

Picturalement, les mots sont dans des containers (les énoncés ou phrases) traditionnellement symbolisés par la bulle alors que les notes sont « posées » sur des lignes qui les portent. Le langage que constitue la musique est quant à lui, l'interaction entre deux CONTENANTS :

le jazz structuré comme un langage donc euh t' as de fait the basics il y a il faut savoir enfin quand t' as un morceau comme celui-là ou comme n' importe quel autre t' as un tempo t' as un rythme bon faut le **suivre** mais **là-dedans** tu fais ce que tu veux euh et donc en fait cette interaction entre euh je dirais un langage qui est celui du jazz des contraintes qui sont ceux celles d' un morceau donné que tu trouves justement à t' exprimer euh **là-dedans** et and make it happen quoi (F9)

La locution *là-dedans* est la traduction exacte de *into it* et le locuteur ne parle plus seulement de la musique comme langue, mais de ce qui n'est pas langue dans la musique : la liberté d'expression propre à celle-ci. Cette conceptualisation de la musique comme liberté de

mouvement est explorée dans l'analyse du modèle conceptuel du container et du cheminement.

Si on considère que IN en anglais est une opération d'identification, ON de différenciation et AT de rupture (Gilbert 2003), alors il y a davantage rupture au niveau de la composition musicale que de la composition verbale. La métaphorisation ne porte donc pas tant sur un modèle cognitif, que sur la combinaison d'éléments d'un même modèle ou de plusieurs modèles. Ce sont des manifestations de blend (cf Fauconnier 1994). Ces blends sont autant liés à des organisations structurelles (in/on, dans/sur) qu'à des concepts simples d'ordre lexical, et cela en français et en anglais. En conclusion, l'accentuation emphatique des termes métaphoriques focaux et la structure d'organisation spatiale (on/sur) sont des indices d'une certaine métaphoricité. Les onomatopées, hésitations et autres marqueurs pragmatiques sont des indices supplémentaires. Dans le modèle de calcul de la métaphoricité établi ci-dessus, la pondération et l'homogénéité des différents paramètres n'a pu être établie, mais le modèle est cependant utile :

$$V = F_L + F_s + F_A + F_P$$

F_L et F_P sont élevés alors que F_s et F_A sont faibles. On obtient des métaphores d'une vivacité installée par le discours, ce qui est confirmé par la mise en relation par *sur* des termes *mots* et *phrases*. Il s'agit d'un blend qui met en présence les deux concepts source et cible.

8.3.1.8 Propriétés structurelles des blends déjà sous-jacents dans [la musique est une langue]

Au sein de ce premier mapping producteur de métaphores, la prosodie confirme dans les deux corpus que les têtes de métaphores classiques réalisées par des termes lexicaux 'pleins' sont de métaphoricité moyenne.

Cependant les corpus des deux langues présentent des innovations au niveau de l'articulation des concepts empruntés au modèle cognitif. En anglais, la proposition *about* (à propos de), présente une emphase métaphorique dans *to improvise statements about*, ce qui illustre également que la métaphoricité porte davantage sur les relations entre les différents éléments conceptuels utilisés pour les représentations métaphoriques que sur ces éléments (phrases, mots). Cette exploration contrastive confirme que les deux langues fonctionnent selon un modèle qui s'articule selon les mêmes représentations structurales positionnelles (sur/on) dans ce domaine, ce qui encourage à vérifier si c'est également le cas dans des domaines plus innovants métaphoriquement dont l'analyse suit.

mettre un **mot** euh oui sur euh **sur** un **sur** une **phrase** musicale (F3)

he 'll pick it up **on** the piano song er he 'd come back to me and I 'd pick it out **on** my guitar (A10)

I 'm talking about chord sequences **on** tunes (A2)

Un locuteur français établit explicitement ce blend de l'apposition et des éléments linguistiques :

un coup sa pêche il la met sur une cymbale un coup il la met plutôt sur la caisse claire
un coup ça va être la grosse caisse un coup ça va euh il va la l'am l'amener par une phrase un
coup il va pas l'amener et elle elle va tomber pile quoi (F9)

Il y a clairement un double mouvement de translation et d'apposition (*amener + tomber pile*).

8.3.2 Concepts radialement liés aux mapping MUSIQUE-LANGUE

L'organisation des catégories métaphoriques peut être représentée de façon radiale autour des concepts organisateurs qui sont généralement liés à des images schématiques elles-mêmes représentées par des éléments de rang basique dans ces catégories conceptuelles (PHRASE, MOT). Ces concepts sont liés entre eux, mais aussi à des éléments superordonnés (LANGUE) et plus rarement subordonnés (SYLLABE, SYNTAXE). Les éléments superordonnés semblent faire référence aux métaphores conventionnelles superordonnées :

Note that, as we said earlier, our corpus contains two cases each of the *galloping away* and *erupt* metaphors, and three cases of the *dormant* metaphor. If the conceptualisation of cancer as a horse derived from the GALLOP AWAY examples is linked with the ANIMAL reading of the DORMANT metaphor, we could identify a superordinate conventional metaphor, CANCER IS AN ANIMAL and we could see HORSE and (HIBERNATING) ANIMAL as basic-level categories which result in the sub-mappings CANCER IS A HORSE and CANCER IS A HIBERNATING ANIMAL (Semino 2003:12)

L'auteur considère que la métaphoricité (c'est la problématique de l'article) est liée à la hiérarchie des têtes de métaphores utilisées. Il identifie des métaphores superordonnées conventionnelles représentées par des éléments superordonnés et des sous-mappings (métaphores secondaires) représentés par des éléments de rang basique. Ces sous-mappings produisent des métaphores innovantes qui résultent de blend (croisements) (DORMANT = ANIMAL + HIBERNATING) de métaphores plus conventionnelles. En transposant dans le domaine de la musique et de la langue, on obtient dans le corpus de nombreuses métaphores résultant de « sous-mappings » et de « blends » des métaphores de la langue avec des concepts qui y sont conventionnellement liés. Deux de ces concepts superordonnés semblent être radialement liés à celui de langage : la fluidité et la nourriture. En effet, ceux –ci sont reliés au langage par le concept de NON-SOLIDITE et de TRANSIT BUCCAL. [LES MOT SONT LIQUIDES] et [LES MOTS SONT NOURRITURE] sont deux mappings interculturels conventionnel qui mobilisent classiquement des concept superordonnés et de niveau basique :

Boire les paroles de quelqu'un / to feed on someone's words
 Il est imbuvable/ he spilled out—spewed out his anger
 Ça m'est resté en travers de la gorge /This did not go down well
 Il parle anglais de façon courante (comme l'eau)/He speaks fluent French
 Il ne mâche pas ses mots/ he doesn't mince his words

Par transitivité, puisque [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE/LANGAGE] et [LA LANGUE EST LIQUIDE] et [LA LANGUE EST UNE NOURRITURE], on obtient les mappings [LA MUSIQUE EST LIQUIDE], et [LA MUSIQUE EST NOURRITURE]. Ces deux vecteurs sont souvent eux-mêmes indissociables, et apparaissent de façon fusionné dans les EMV (*si bien qu' a la fin c' est comme une bouillie un petit peu informe* (F9)).

Les mots sont aussi traditionnellement des matériaux, de la terre, de l'air et du feu.

Fiery words/ paroles enflammées
 Une voix rocailleuse, caverneuse/ a gritty voice, gravelly voice
 C'est du vent/ to squall (un coup de vent/hurler)

Par transitivité avec [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE/LANGAGE] (ou par organisation radiale), on obtient le mapping [LA MUSIQUE → LES ELEMENTS DE LA CREATION]. Ces mappings sont au

même niveau que [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE] conceptuellement. Qu'en est-il de leur vivacité métaphorique ?

	watered-down music	0,11	watered-down music	109,20	-21,72	32,13	-13,22
	strong	0,11	it 's strong like water and	-54,13	89,20	0,72	-29,02
	light	0,03	everything is flowing but it 's real light	-5,68	1,90	-8,60	18,93
	gritty	0,01	there's a there's a gritty approach	185,73	16,87	30,49	-35,93
	harder	0,08	of there 's a harder edge to British blues				
	hard	0,08	there it was it was a hard blue	-81,76	49,12	-15,67	40,61
	chemistry	0,05	it 's you and your your chemistry	-100,00	-38,42	-29,40	41,34
	fluidity	0,04	but it has it still has the fluidity	91,64	21,85	49,10	-17,23
	smoothness	0,09	there is a smoothness	-12,45	63,97	9,80	-18,99
	smoothness	0,09	he plays it with a smoothness	-49,40	143,80	-12,15	1,60
	smoothness	0,09	but there will be a smoothness				
	rawness	0,06	they may not have had the rawness of of being able to just capture that moment	-18,94	26,00	-2,83	28,13
	water	0,02	yea man he plays like water	-17,18	19,72	6,00	-7,82
	earthy	0,06	real real earthy some drummers play real fluent you know and real like and real like you know more like water some drummers play like real windy	-24,83	5,63	5,96	-5,28
	elements	0,01	you can definitely like think of like elements	-53,42	-6,72	-11,90	-1,93
E10	pour out	0,13	you have what 's inside of you and you pour it out	-20,94	6,92	-25,32	42,50
	flows	0,04	man it just flows you	-100,00	119,78	-24,09	37,70
	chew	0,01	British Blues tends to chew it up and spit it out	7,74	-35,28	11,93	33,76
	refresh	-0,05	but it can refresh me (...) inside	-87,09	26,18	-11,42	18,80
	flow	0,03	we kind of kind of make things ebb and flow a lot you know	-85,40	13,97	-11,52	-9,03
	refreshed	-0,05	the physicality of it I can I can feel refreshed	-100,00	47,43	-13,42	40,64
	bubbling/ underneath	0,05	feeling that it 's bubbling underneath	-75,03	-48,55	15,80	12,45
	flowing	0,04	you know everything everything is flowing	-25,31	-11,62	18,21	-7,99

Tableau 98 : utilisation de concepts satellites à LANGUE (extrait)

Une grande proportion des contours prosodiques présente des caractéristiques CMV, plus forte que [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE].

F5	éponge	0,01	qu'on soit euh assez éponge en fait	-100,0	16,5	-16,5	45,8
F5	reflux	0,05	ce que j' appelais du flux et du reflux	-100,0	19,8	-44,5	38,2
F4	nourriture	0,05	c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique	-163,7	24,9	-15,6	37,5
F5	fige	0,1	en fait ça fige beaucoup le rythme	-93,4	15,0	-6,4	24,4
F5	embourber	-0,03	parce qu'il a utilisé autre chose ailleurs mais sans s' embourber	-63,0	-46,6	-6,4	0,5
F9	nourrit del'autre	0,09	c' est que chacun se nourrit de l' autre et euh se soutient aussi hein	56,3	9,6	8,5	-1,2
F9	eau	0,08	comme de l' eau c' est c' est vrai que c' est très très fluide et t' as l' impression de ce que que c' est que ça swingue	-26,3	-4,0	16,3	-1,9
F4	nourriture	0,05	parce que c' est parce que c' est une nourriture pour toi	-22,4	-16,6	3,8	-11,6
F9	fluide	0,13	c' est très très fluide	21,8	85,6	3,9	-15,6
F9	bouillie	0	qu' à la fin c' est comme une bouillie un petit peu informe	-55,2	-39,1	-16,1	-20,6
F5	imbibé	0,03	c' est tellement imbibé je dis pas ça que	32,73	-25,15	44,44	-32,17
F9	respiration	0,12	tu sens un entrecroisement de de rythmes sur les éléments différents qui qui font des notes différentes ben ça donne une respiration qui est qui est	114,4	49,3	0,9	-22,0
F4	nourrir	0,11	comme de comme de me nourrir c' est à dire j' ai besoin de musique le matin euh	19,9	2,8	56,6	-34,2
F4	thérapie	-0,01	c' est essentiel c' est une thérapie un peu quotidienne quoi	-7,1	20,2	30,2	-40,0

Tableau 99 : utilisation de concepts satellites à LANGUE en français (extrait)

On retrouve les mêmes concepts se faisant écho dans les deux sous-corpus. Certains termes présentent des contours CMV : *water, strong, gritty, fluidity, smoothness*, en anglais et *nourrit eau fluide, imbibé, respiration, nourrir, thérapie*, pour le français. Les concepts d'eau et de fluidité sont réalisés avec une certaine vivacité dans les deux langues, certains concepts ne se retrouvent pas dans les autres langues comme celui de nourriture. Le plus proche équivalent en anglais est *to refresh* qui signifiait jadis boire et manger. Aujourd'hui ce terme ayant évolué, est probablement plus proche de *thérapie* en français dans ce modèle cognitif. Le concept de respiration en français fait écho à *windy* qui est réalisé avec des contours CMV2. La cohérence interlangue est forte au sein de la représentation de la musique comme respiration, comme phénomène dynamique de va-et-vient (*ebb and flow, flux et de reflux*). La représentation de la liquidité et de la porosité est également à la croisée de mappings conceptuels (*you have what's inside you and you pour it out, everything is flowing, bubbling underneath / on soit assez éponge, chacun se nourrit de l'autre, c'est très fluide, sans s'embourber*). La liquidité et la porosité sont des concepts qui se combinent avec celui de container, concept exploré dans la section suivante. Les containers que sont métaphoriquement le corps musical et le réceptacle de la musique communiquent, et le font sous l'action de forces émanant de l'un des containers et agissant sur l'autre. Dans cet espace d'interpénétration et de force agissant entre les musiciens, les musiciens correspondent à un blend (cf Fauconnier 1995). En effet, il s'agit des représentations que le mapping entre espace source et espace cible génère dans le cadre spécifique de la musique et de ses énoncés,

contrairement à l'espace mental générique qui est l'ensemble des représentations mentales présentes mis à disposition de la communauté parlante hors contexte (les paroles ont une liquidité). Les combinaisons mènent donc, en contexte, à des sous-mappings qui sont générateurs de métaphoricité.

Everything is **bubbling underneath** (303, E12)

On est assez **éponge** (F5)

ça **fige** beaucoup le rythme (F9)

Dans (303, E12) le concept de surface évoqué avec l'utilisation de « sur » dans le cadre de [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE] est combiné avec celui de liquidité. Dans (F5), celui de [CONTAINER] est composé avec celui de [LIQUIDITE], dans (F9), la liquidité se transforme en construction, et fait indirectement référence au mouvement (*fige* étant synonyme de suppression de mouvement).

8.3.2.1 Etude de cas, “when you think of music you can like think of elements” Le modèle cognitif de l'eau

Cet énoncé a déjà été analysé, mais il peut jeter une lueur nouvelle sur le concept de mapping à l'oral:

I mean I don't know man when you think of like when you think of music you can definitely like think of like **elements** you know what I mean some drummers play like real **rock** hard you know what I mean real real **earthy** some drummers play real **fluent** you know and real like and real like you know more like water some drummers play like real **windy** you know what I mean where it 's like you know everything everything is **flowing** but it 's real **light** you know what I mean as oppose to like **water** where it 's like real it 's real **strong** you know but it has it still has the **fluidity** you know so like you know it is like I mean you could take like you know every **element** there is **fire** hhuh (127, E4)

Au delà du mapping conceptuel, l'influence des stéréotypes est indéniable, mais ces stéréotypes sont aussi des concept reliés de façon radiale. On aperçoit à intervalles réguliers les éléments de la trilogie *earth*, *wind*, and *fire*. Il s'agit de trois autres éléments de la création qui viennent compléter *water*, mais aussi du nom d'un groupe de rock-soul *Earth Wind and Fire*. Et pourtant ces trois éléments ne sont pas réalisés prosodiquement de la même façon, bien qu'ils soient apparemment dérivés du même modèle conceptuel. Les deux concepts les plus classiques et prévisibles dans le cadre de la musique sont l'eau et le vent, ce qui est confirmé par le comptage de leurs occurrences respectives dans le corpus. Les stéréotypes sont présents mais ne sont pas incompatibles avec une réalisation prosodique emphatique.

Cette qualité physique de l'élément musical est un modèle cognitif correspondant à un nœud de mapping. Entre l'abstraction du phénomène musical et sa représentation comme *pensée* et comme *être vivant* (*our music is a little **hot-tempered**/ but all the songs are they will have a **head***) sa conceptualisation en éléments de la création est une étape logique. Ces éléments de la création sont projetés sur la plupart des concepts utilisés dans la vie quotidienne, le travail (*c'est béton*), les personnes (*il est solide comme un roc*), les paroles (*c'est du vent tout ça*), les actions (*je n'y ai vu que du feu*). Seuls les éléments de rang élémentaire sont utilisés à l'oral. On imagine encore une fois difficilement, *iron*, *lead*, *brick* aux côtés de *rock*, *water*, *earth*, *wind*, and *fire* lors de cette description de la musique. Néanmoins, *béton*, *fer*, *acier*, *plomb*, *bois*, *paille* sont quotidiennement utilisés métaphoriquement. Cela semble signifier que la métaphore est conventionnelle, et en effet le locuteur parle de métaphore dans ce cas précis :

I mean I don't know man when you think of like when you think of music you can definitely like think of like **elements**

Il s'agit pour lui, sans qu'il utilise le terme, de cerner l'ensemble des concepts qu'il peut employer pour parler de musique.

Mot	<i>lsa</i>	<i>E (dF0)</i>	<i>E (C2-C1)</i>	<i>E (Delay/C)</i>	<i>E (dC2)</i>
Flowing	0,04	-25,31	-11,61	18,21	-7,99
Rock	0,1	-35,02	9,2	20,35	-4,93
Earthy	0,06	-24,83	5,63	5,96	-5,28
Windy	0,06	176,78	20,93	-9,90	-22,95
Fluent	0,03	112,39	20,86	-4,60	16,19
water(2)	0,02	2,19	-1,76	-3,70	-3,28
Strong	0,11	-45,17	68,8	-5,4	26,4
Fire	0,06	-37,63	14,09	81,59	-40,10

Tableau 100 : Termes métaphoriques *élémentaires*

Les contours CMV les plus prononcés sont dans l'ordre, *fire*, *rock*, *windy*, *earthy*. Ce qui est directement proportionnel à la vivacité métaphorique. On peut aussi remarquer que *earthy* et *fire* s'éloignent des concepts de liquidité et de langage. Ce sont des concepts cardinaux dans la catégorie mais moins pratiqués, qui correspondent moins à des stéréotypes.

Ces métaphores sont des carrefours de mappings métaphoriques : *rock* est utilisé pour tout un style de music et signifie aussi balancement, *rock and roll* étant une image sexuelle à l'origine. Le seul terme de cette nomenclature décliné dans le reste du corpus est *eau / water*. Il se matérialise dans le corpus français sous la forme *eau*, *bouillie*, *flux* et *reflux*, en anglais sous les formes *flowing*, *fluent*, *flows*. A l'intersection avec les représentations de la langue et de la nourriture, l'eau est la musique naturelle de l'eau courante, l'eau vive, dont on retrouve un écho dans la liquidité des consonnes. L'eau abreuve également les rêves (Bachelard 1942 :5). La musique est classiquement un déclencheur de rêves qui sont représentés comme picturaux. On retrouve cette fonction dans les berceuses jusqu'à *La Tempête* de Shakespeare où se retrouvent les trois éléments (les protagonistes font naufrage sur une île):

The isle is full of noises,
Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not' (act 3.2.138–9)

Cette référence à la littérature illustre la centralité de l'eau et de la liquidité dans les métaphores conceptuelles qui permettent d'appréhender le monde extralinguistique comme expérience psychique :

Mais si nous pouvons convaincre notre lecteur qu'il y a, sous les images superficielles de l'eau, une série d'images de plus en plus profondes, de plus en plus tenaces, il ne tardera pas à éprouver, dans ses propres contemplations, une sympathie pour cet approfondissement ; il sentira s'ouvrir, sous l'imagination des formes, l'imagination des substances. Il reconnaîtra dans l'eau, dans la substance de l'eau, *un type d'intimité*, intimité bien différente de celles que suggèrent les « profondeurs » du feu ou de la pierre. Il devra reconnaître que l'imagination matérielle de l'eau est un type particulier d'imagination. Fort de cette connaissance d'une profondeur dans un élément matériel, le lecteur comprendra enfin que l'eau est aussi un *type de destin*, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être (...)

On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que, déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. L'eau est vraiment l'élément transitoire. (Bachelard 1942 :8)

L'élément transitoire de Bachelard fait écho au carrefour métaphorique et conceptuel qu'il occupe dans les mappings en filigrane des EM du corpus. Cette citation de Bachelard permet de relier ces métaphores à un concept primordial : celui d'imagination. Le type d'imagination associé à l'eau est dialectique, l'eau, qui finit toujours en sa mort horizontale est aussi la vie, l'eau, insipide, est aussi beauté et pureté. La place qu'occupe cet élément est expérientielle et ontologique, la vie en étant entourée, du liquide amniotique jusqu'aux larmes, et pour finir par son absence dans le dessèchement de la vieillesse. Au-delà de cette centralité conceptuelle, cet élément transitoire est prédestiné comme métaphore de la parole, et donc par transitivité, de la musique :

On va nous accuser ici d'accepter comme des raisons solides de simples rapprochements verbaux ; on va nous dire que les consonnes liquides ne rappellent qu'une curieuse métaphore des phonéticiens.

Mais une telle objection nous semble un refus de sentir, dans sa vie profonde, la *correspondance* du verbe et du réel. Une telle objection est une volonté d'écarter tout un domaine de l'imagination créatrice: l'imagination par la parole, l'imagination par le *parler*, l'imagination qui jouit musculairement de parler, qui parle avec volubilité et qui augmente le volume psychique de l'être. Cette imagination sait bien que la rivière est une parole sans ponctuation, une phrase éluardienne qui n'accepte pas, pour son récit, « des ponctuateurs ». O chant de la rivière, merveilleuse logorrhée de la nature-enfant !

Et comment ne pas vivre aussi le parler liquide, le parler gouailleur, l'argot du ruisseau ! Si l'on ne saisit pas facilement cet aspect de *l'imagination parlante*, c'est qu'on veut donner un sens trop restreint à la fonction de l'onomatopée. On veut toujours que l'onomatopée soit un écho, on veut qu'elle se guide entièrement sur l'audition. En fait, l'oreille est beaucoup plus libérale, qu'on ne le suppose, elle veut bien accepter une certaine transposition dans l'imitation, et bientôt elle imite l'imitation première. A sa joie d'entendre, l'homme associe la joie du parler actif, la joie de toute la physionomie qui exprime son talent d'imitateur. (Bachelard 1942 :253)

L'auteur illustre le lien entre parole et eau avec plus de poésie qu'il n'est coutume dans cette étude, mais il est temps de rappeler l'importance de la poésie dans les métaphores et surtout dans les métaphores de la musique. Les locuteurs cités pour leur utilisation de l'eau dans leur représentation de la musique utilisent tous cette musicalité des termes eux-mêmes dans ce qui devient de la prose poétique. Si une métaphore ne se réfère pas seulement au monde extralinguistique mais aussi au fonctionnement de la langue, elle met en scène le concept qu'elle tente de représenter. Les emphases, les onomatopées confèrent également une continuité et de la musicalité, par leur prolongement des sons voyelles, ces petits îlots de musique isolés par les consonnes. Ces consonnes elles-mêmes étant représentées par des métaphores prises à ces mêmes éléments. Si les explosives et les sifflantes rappellent le vent, les liquides rappellent l'élément aquatique. La musique est avant tout une imitation de la voix, qui sort de la bouche. La métaphore de l'eau fait traditionnellement apparaître le chant dans la voix (*une phrase éluardienne qui n'accepte pas les ponctuateurs*), et relie la parole, le chant et la musique au rêve. Le rêve est tissé de ces associations qui métamorphosent sans cesse la substance de l'être. Le fait que les métaphores aqueuses soient en emphase et donc vives peut être expliqué par cette jouissance des locuteurs à retrouver cette métaphore originelle, cette métaphore de la métamorphose. L'imagination, le rêve et la métamorphose sont présents dans les mots du locuteur américain, qui affirme que quand on pense à la musique, on pense aux éléments, au roc, au vent quand la musique est légère, à l'eau quand la musique est puissante, et pour terminer...au feu. Cet élément peut correspondre à son rattachement à la création, la passion, l'idéal. L'eau est la liquéfaction de la parole en musique. Elle lie parole, musique et plaisir par le biais d'un mapping conceptuel expérientielle qui associe, entre autres, EAU et PLAISIR. Les métaphores figées associant plaisir et liquidité semblent aussi fréquentes dans

les deux langues : *se la couler douce, couler des jours heureux, it's plain sailing, to make someone's mouth water, I almost wetted myself laughing*. Toutes les sécrétions sont assimilées aux émotions (*se faire de la bile, j'ai eu des sueurs froides*). Il est logique que l'eau soit cartographiée cognitivement avec la musique qui est elle-même liée aux émotions. Les émotions font bouger, métaphoriquement et littéralement, par des mouvements d'attraction et de recul en ce qui concerne les émotions 'négatives'. L'eau est autant plaisir que déplaisir, un gain comme une perte de saveur :

si bien qu'à la fin c'est comme une **bouillie** un petit peu informe (324, F9)

it has to supposedly people think it has to be very **watered-down** music in order for people to dance to it (81, A2)

Ces métaphores sont insérées dans un modèle cognitif vivant, l'eau est force et faiblesse, qualité et défaut. Ce qui est liquide peut se solidifier (en fait ça **fige** beaucoup le rythme, F5) jusqu'à devenir du rock. Lorsque l'élément eau est vraiment utilisé comme comparant dans son aspect élémentaire, les contours sont de type CMV :

Mot	<i>lsa</i>	<i>E (dF0)</i>	<i>E (C2-C1)</i>	<i>E (Delay/C)</i>	<i>E (dC2)</i>	Mot
Fluidity	0,04	<i>but it has it still has the fluidity</i>	91,64	21,85	49,10	-17,23
Water	0,02	<i>yea man he plays like water</i>	-17,18	19,72	6,00	-7,82
Eau	0,08	<i>ouais ben c'est oui c'est comme de l'eau c'est c'est vrai que c'est très très fluide</i>	-26,25	13,96	16,33	-1,93

Tableau 101 données prosodiques des termes relevant du concept EAU

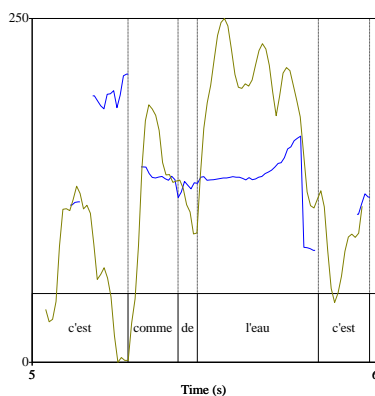


Figure 143 oui c'est comme de l'eau c'est très très fluide

La courbe de fréquence est un long glissando conjointement à une baisse d'intensité. Qu'il s'agisse d'une comparaison ou d'une métaphore, l'opération de mise en mots est la même à l'oral. Cet exemple est l'occasion de préciser que cet amalgame est volontaire. On passe de façon très fluide de la comparaison (phase 1) à la métaphore (phase 2) avec 'c'est très très fluide'.

8.3.2.2 Etude de cas, « c' est que chacun se **nourrit** de l' autre et euh se soutient aussi hein »

Les références aux concepts de nourriture dans le corpus français sont un bon équivalent de ce qui se passe pour celles aux éléments de la création dans le corpus anglais. La comparaison ou la métaphorisation de tout concept avec la nourriture est un cliché en français, mais en musique elle correspond à un mapping bien précis qui lie langue, musique, eau et nourriture :

comme de comme de me **nourrir** c' est à dire j' ai besoin de musique le matin euh(F4)

En prenant en compte tout le bundle du métaphorème ici, la métaphoricité est élevée. Les contours emphatiques, et le coefficient lsa relativement bas viennent s'ajouter à la présence d'hésitations de répétitions et de marqueurs. Cette comparaison est suivie d'une métaphore, dans un schéma récurrent :

c' est pas un décor pour moi c' est une **nourriture** la musique(F4)

L'opposition au concept de décor décline le mapping du container à partir de la problématique de l'intérieur et de l'extérieur, elle-même liée au concept de container. La nourriture est le concept utilisé pour l'influence de la musique vers le musicien, en d'autres termes du remplissage du MUSICIEN-CONTENANT. Ce container peut ou se remplir (*on est un peu éponge*) ou tout aussi bien se vider (*and pour it out, et tout lâcher, extérioriser*). Il peut aussi être exploré (*une thérapie*). L'idée de thérapie est également dans le corpus anglais (*there's something therapeutic about it*). Dans ce cas le contenu est psychique, la nourriture est la substance des rêves, que la musique extériorise, fait se déverser à l'extérieur (*you take all the pain that's in you and you pour it out*). L'eau est liquide et pourtant on trouve les métaphores de la musique-nourriture et non pas de la musique-boisson. Nourrir est dominant semble-t-il, par rapport à boire.

Conclusion sur les mappings environnants à la langue

Au fur et à mesure que la carte conceptuelle se dessine, on peut établir que la LANGUE mène par le biais du mapping à L'EAU, la NOURRITURE, aux ELEMENTS et au CORPS CONTAINER. La musique peut PENETRER, ENVAHIR ce CORPS CONTAINER de deux façons.

Une première est la liquidité, la musique s'imbibe, remplit le corps (*c'est tellement imbibé, une bouillie informe*).

Une deuxième est une pénétration et un passage en force de la barrière corporelle. (a hard edge, rough). Cette métaphore est davantage présente dans le corpus écrit, mais il importe de montrer la cohérence avec l'autre type d'envahissement du musicien par la musique. Cela installe le concept de sphère d'influence pour l'acteur et l'action, le sujet et le prédicat. La musique et le musicien sont conceptualisés comme des volumes se déversant l'un dans l'autre ou se mêlant l'un à l'autre. En effet la musique, est conceptualisée comme un container, une construction.

8.4 La musique est une construction : un carrefour de cartographie entre langue et spatialité

Les différents nœuds de cartographie conceptuelle sont liés les uns aux autres de façon radiale. Et la représentation stellaire adoptée par les logiciels d'analyse sémantique semble

être adoptée pour représenter au mieux ce qui se produit cognitivement. En effet les astres ont une attraction proportionnelle à leur taille et leur distance.

Du concept de langue, il a été démontré que l'on pouvait établir des passerelles métaphoriques de façon continue jusqu'à celui de container. La musique est une langue, est formée d'idées ou d'unités musicales qui sont des containers, et le sujet en relation avec cette langue et pratiquant ce langage est aussi un container. La stratégie d'analyse de ces mappings radiaux consiste à partir des mappings dessinés par des métaphores simples avec un terme amorce (mot, phrase), à évoluer vers des métaphores phrastiques qui semblent avoir une organisation et un rôle structurants. Les différents pôles de la métaphore, qui n'est plus exprimée par un terme unique, interagissent et ces interactions jouent un rôle dans le sens métaphorique. C'est déjà le cas pour les verbes composés en anglais. Il a été prouvé dans des études de corrélats neuronales du traitement métaphorique que certaines parties supplémentaires de l'hémisphère droit du cerveau entre en jeu dans le traitement de ces métaphores plus complexes, et que cette intervention n'est pas due à la métaphoricité elle-même, mais à la complexité syntaxique.

Partant du concept de **LANGUE** il est facile de trouver des mappings qui lui sont liés. La langue est l'instrument qui permet de transmettre les idées, or les idées sont conceptualisées comme des **CONSTRUCTIONS**⁴². Rien d'étonnant que les idées musicales le soient également. Ce mapping est déjà illustré par les constructions syntaxiques (la musique à une syntaxe, des phrases des mots) mais aussi par des constructions spatiales :

E5	1018,939	glued	JJ	0,03	and it will come out like a glued thing it 's a little more of an organised thing maybe
					and then you improvise on top of this
E7	40,669	top	IN	0,07	friends you know that played through different numbers
E1	66.07	through	IN	(0.12)	a certain format that you follow and then you just improvise over that
E6	144,747	over	IN	0,12	and er well we improvise on on it
E7	5,342	On	IN	0,17	and you have certain structures and then you improvise on top of this it's almost I guess it's almost like in terms of doing a speech as opposed to being one level all the way
E7	279,178	level	NN	0,02	all the way then also the energy levels we kind of kind of make things
E7	279,178	energy	NN	0,02	I think the structure has to be there to contain if you like the the pain
E1	1853,176	structure	NN	0,04	you could never get that build up
E11	2046,154	Build up	VV	0,04	that we do play with dynamical levels
E7	279,178	dynamical	JJ	0,02	

⁴² Les termes prototypiques de niveau de base sont notés en majuscules.

Tableau 102 : EMV régis par le modèle de CONSTRUCTION en anglais

F9	Gros	ADJ	0,14	et tout c' est tous des gros sons tous des sons hyper personnels
F9	Gros	ADJ	0,14	un certain type de gros son mais aucun n' avait le même à chaque fois
F5	imbriquée	ADJ	0,04	il a été capable de le faire ça et euh de manière imbriquée
F5	Cadre	NOM	0,11	l' idée c' est de donner un un cadre plus large et à l' intérieur du cadre on peut bouger
F9	empilement	NOM	0,19	c' est conçu en fait comme comme comme un empilement dynamique hein puisque puisque puisque puisque l' espace est en train de danser l' espace est en train de danser parce que on on l' occup
F8	Espace	NOM	0,21	mais aussi dans son traitement du son la matière sonore là aussi c' est quelque chose que j' ai vraiment appris à reconnaître
F9	Matière	NOM	0,09	la musique devient comme un noyau
F8	Noyau	NOM	0,11	enfin remontage tous les trucs rythmiques euh c'est euh si tu veux
F1	remontage	NOM	0,04	c'est surtout euh je sais pas c'est surtout à base effectivement de samples remontages de samples et caetera enfin c'est une forme de codage
F1	remontages	NOM	0,04	la musique électronique est vachement construite sur les cuts
F1	sur	PRP	0,25	un entrecroisement de de rythmes sur les éléments
F9	sur	PRP	0,25	mais en fait l'idée c'est d'être en rythme bien sûr mais mais dans mais d'être dans un vraiment dans un cadre plus large
F5	cadre	VER:infi	0,15	quand il s' agit de mettre en place des arrangements des trucs un peu précis je suis à la pêche
F9	mettre en place	VER:infi	0,17	pour recoudre si t'as envie par exemple ça après tu peux vraiment le couper
F1	recoudre	VER:infi	0,07	

F9	ajoute	VER:pres	0,16	sa voix propre et que euh ben chaque chacun ajoute un truc quoi c' est ça qui va construire l' assise il me dit mais après
F9	assise	ADJ	0,19	
F1	couches	VER:subp	0,07	t'as trop de couches sonores
Tableau 103 : EMV régis par le modèle de CONSTRUCTION en anglais				

Ce mapping se révèle au niveau de lexèmes pleins mais aussi au niveau de prépositions qui sont du même modèle cognitif que celui de la langue. On peut parler de concept adjacent et très proche sémantiquement. On est à la charnière entre le concept de langue et celui de spatialité :

it will come **out** like a **glued** thing it 's a little more of an **organised** thing (158, E5)
you have certain **structures** and then you improvise **on top** of this it's almost I guess it's almost like in terms of doing a speech (199, E7)

il a été capable de le faire ça et euh de manière **imbriquée** (155, F5)
l' idée c' est de donner un un cadre plus large et à l' intérieur du **cadre** on peut bouger (197, F5)

c'est surtout euh je sais pas c'est surtout à base effectivement de samples **remontages** de samples et caetera enfin c'est une forme de codage (1, F1)

L'idée de construction structurée émerge ici avec des termes tels que *glued*, *organised*, *structures*, en anglais et *couches*, *imbriqué*, *empilement*, *espace*, *remontage* en français. Les concepts de construction et de langue sont liés dans les deux langues :

you have certain **structures** and then you improvise **on top** of this it's almost I guess it's almost like in terms of doing a speech (201, E7)
de samples **remontages** de samples et caetera enfin c'est une forme de **codage** (2, F1)

Ces métaphores ne sont pas réalisées avec des contours prosodiques CMV, ce qui tend à confirmer leur lexicalisation, on dénombre cependant deux exceptions, qui de façon assez fortuites mais significatives pour un si petit corpus, correspondent approximativement au même terme dans les deux langues :

Couches	0,07	t'as trop de couches sonores	-	53,59	27,67	30,78	-20,81
Dynamical	0,02	that we do play with dynamical levels		-29,28	17,05	6,72	-9,44

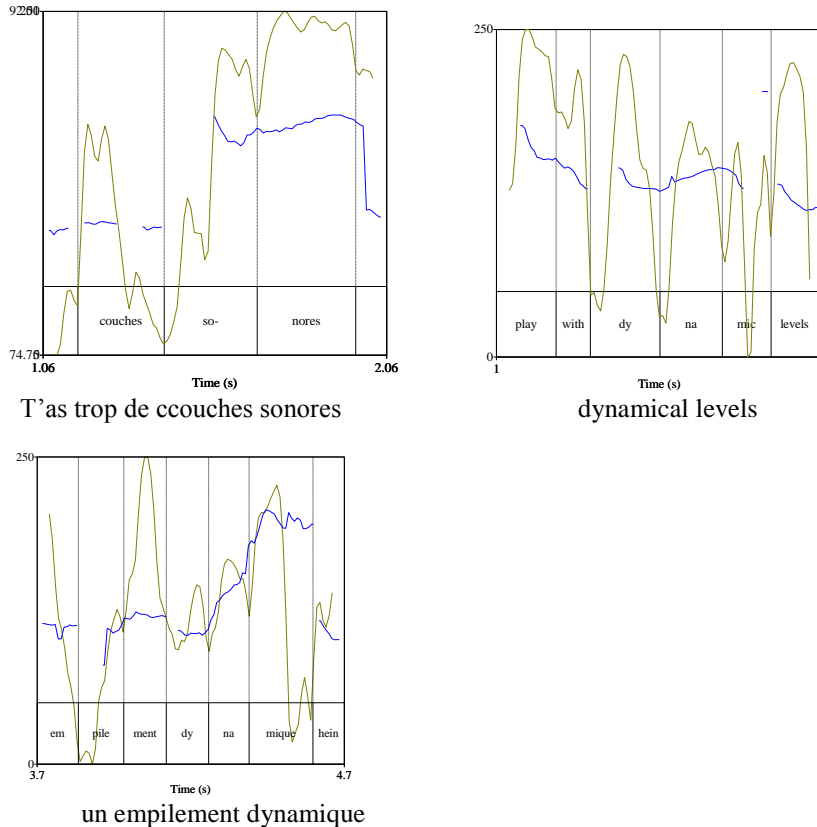


Figure 144 : contours prosodiques de couches sonores, dynamical levels, et empiement dynamique

Les deux termes présentent des contours très similaires de type CMV1. Au niveau sémantique les *couches sonores* sont les *dynamical levels* du locuteur américain. *Sonores* et *dynamical* sont deux façons de rattacher la tête de métaphore *couche/level* à la topique. On trouve des écarts par rapport aux moyennes prosodiques respectives des deux locuteurs. Il ne s'agit donc pas d'innovations dans un mapping bien rodé, mais de revitalisation de métaphores élimées. Les deux locuteurs s'appliquent à communiquer l'aspect compositionnel de la musique, le contexte à droite est aussi similaire :

ou alors que t'es dans un truc trop euh trop compliqué (F1)

a lot you know we'll do something very very soft and very loud and back and forth you know as opposed to being one level all the way (208, A7)

Le locuteur français résume par '*trop compliqué*' ce que le locuteur américain dit plus longuement. Un énoncé en français traduit exactement *dynamical levels* (voir figure 6-3-9 ci-dessus), et cet énoncé présente des contours emphatiques sinon CMV. La courbe de fréquence se prolonge en un palier jusqu'à la frontière droite de la syllabe, une manifestation de l'incertitude du locuteur par rapport à son usage lexical, incertitude qu'il évalue au même niveau que celle estimée de son allocutaire.

Le contraste révèle, lors de l'expression de ce mapping adjacent et charnière avec celui du CONTENANT, la présence des prépositions ON, OVER, ON TOP, OUT, SUR, A L'INTERIEUR, DANS. On est donc à la charnière d'un modèle que l'on peut assimiler à la différenciation (avec on/over/sur) et un modèle qui serait l'identification (centré sur IN, DANS, A L'INTERIEUR).

Les énoncés qui ne contiennent pas ces particules comportent un terme équivalent :

you could never get that **build up** (286, E11)

c'est surtout à base effectivement de samples **remontages** de samples (1, F1)

8.5 Nature et organisation des mappings

8.5.1 Un mapping organisé autour de la structure ON/SUR

Que ce soit pour les EMV qui sont directement cartographiés selon le modèle cognitif de la langue ou des mappings adjacents, tous les énoncés développent la structure d'apposition qui revient à une différenciation. On improvise SUR un cadre DANS lequel on évolue avec plus ou moins de liberté (un entrecroisement de rythme **sur** les éléments). On peut aussi improviser par-dessus (you improvise **over** that) ce qui fait la liaison entre l'apposition et le MOUVEMENT qui est un des domaines cognitifs les plus utilisés dans ces EMV.

Il est possible de procéder à des recherches par feuille de style XSLT de façon à repérer toutes les instances de *on* et de *sur* qui sont suivies ou précédés d'un terme potentiellement métaphorique.

Une recherche systématique par feuilles de style XSLT des occurrences de *sur/on* et de *dans/in* qui précèdent un terme qui a trait au concept de musique illustre la différence entre IN et ON, dans l'espoir de dégager la spécificité de ON.

F3	1952,319	dans	PRP	0,26	bien calé dans le rythme et euh et après
F4	1624,152	dans	PRP	0,26	dans le dans le beat il y a quand
F8	67,162	dans	PRP	0,26	Tous les rythmes que tu connais sont dans les rythmes que je connais
F8	282,196	dans	PRP	0,26	des notes dans la batterie il y a il
F8	282,196	dans	PRP	0,26	il y a le rythme dans la basse
F8	282,196	dans	PRP	0,26	il y a des notes dans la batterie il y a il y a le il y a le rythme dans la basse il y a des accords qui sonnent quoi même dans mes solos on entend les en
F8	1664,153	dans	PRP	0,26	Le cinquième élément dans la batterie hein donc (...)qui est la voix
F1	266,348	Sur	PRP	0,25	est arrivé sur un rythme de house euh et
F2	665,88	Sur	PRP	0,25	Pour moi sur cet album il y a par exemple par exemple sur les couplets il joue avec la baguette retournée
F2	665,88	sur	PRP	0,25	par exemple sur les couplets il joue avec la
F3	753,902	sur	PRP	0,25	est bien sur toutes les chansons il y a
F3	1011,383	sur	PRP	0,25	est un sur leur premier album et ça c'
F3	1345,323	sur	PRP	0,25	un chanteur une chanson ben sur le refrain
F4	190,555	sur	PRP	0,25	paroles que sur la musique Brassens c' est souvent
F5	23,733	sur	PRP	0,25	physiques euh sur les instruments à vent les instruments
F5	1004,179	sur	PRP	0,25	c' est sur une musique euh modale enfin pentatonique
F5	1102,018	sur	PRP	0,25	Henri Dutilleux sur euh un concerto de violoncelle qui
F5	1102,018	sur	PRP	0,25	sur chaque mouvement...il a mis juste une phrase
F5	1225,632	sur	PRP	0,25	les notes sur les rythmes sur l' harmonie et
F5	2194,196	sur	PRP	0,25	sur un sur une phrase musicale comme ça ça

F6	489,07	sur	PRP	0,25	Je fais des walking bass euh sur ces solos là parce que c'
F6	489,07	sur	PRP	0,25	c' est sur ses solos que je les faits
F6	564,781	sur	PRP	0,25	en valeur sur d' autres répertoires euh voilà donc
F7	386,818	sur	PRP	0,25	tout faire c' est chanter sur des bandes
F8	499,495	sur	PRP	0,25	est jouer sur euh le rythme et donc là
F8	1217,547	sur	PRP	0,25	nos euh sur nos musiques bon pas piquée qui
F9	522,089	sur	PRP	0,25	un entrecroisement de de rythmes sur les éléments
F9	1529,416	sur	PRP	0,25	jazz hot sur la contrebasse il y a Clarence
F9	1529,416	sur	PRP	0,25	dernier numéro de jazz hot sur la contrebasse
F9	2235,233	sur	PRP	0,25	deux mesures sur tel ou tel tempo et caetera
F9	2566,473	sur	PRP	0,25	le toucher sur une ballade t' as t' as
F9	2721,253	sur	PRP	0,25	jouait euh jouait pas mal sur les mètres
F5	1225,632	vers	PRP	0,22	on va vers la tonique et la note sensible

Tableau 104 : Occurrences de SUR et DANS suivies d'un terme synonyme de musique (extrait)

E7	in	but all the songs are they will have a head which we play the melody in and then this has a form and er well we improvise on on
E8	in	and Cajun music is just a format to do it in so yea that 's definitely the catalyst for social
E2	in	you 're in the bass chord and have the
E7	In	that but in his bass solos sometimes he 'll
E1	into	you know it 's a music that everyone can can key into somehow
E1	into	you know everybody can can tune into that
E1	into	you know it 's a music that everyone can can key into somehow
E2	into	that 's that 's the thing we do n't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this for a minute
E6	into	and seemed to be into it so
E10	into	and you 're just you 're just into it into it you 're into it
E10	into	and you 're just you 're just into it into it you 're into it
E10	into	if you put everything you had into it
E12	into	will be notably a lot more grit and energy going into it
E13	into	so it 's probably put a lot of emotion into my music
E5	into	that move the improvisation moving into the next
E5	into	yea when the drummer goes into this what
E5	into	I got into it I listened a little bit
E2	On	chord sequences on tunes it 's like I was
E7	on	and you have certain structures and then you improvise on top of this
E10	on	it's almost I guess it's almost like in terms of doing a speech
E1	on	he he he he really got down on that guitar
E3	on	actually yea on the only song hello Harry there
E5	on	to learn how to play the style so you can go on a bassy tune and be able
E5	on	your er actually out playing on a gig
E5	on	they are going to be able to at least slowly pluck out their stuff on the piano you know so then
E5	on	different emphasis on different beats two and a four

E5	on	a note on a guitar it dies so you
E5	on	's good yea I play on it I
E5	on	n't know how I played on it literally
E7	On	and er well we improvise on on it
E7	On	the melody of the song on the drums
E7	On	guitar yea on the guitar I have or when
E5	over	trying over something
E6	over	a certain format that you follow and then you just improvise over that

Tableau 105 : Occurrences de ON et IN suivies d'un terme synonyme de musique (extrait)

La différence entre les emplois de [SUR/ON + élément musical] est claire lorsqu'on y adjoint leur signification respective d'identification et de différenciation. Tous les énoncés utilisant *dans* décrivent la composition, la structure sans qu'il y ait intervention du musicien. Il s'agit d'un constat de ce qu'est l'élément musical considéré :

Dans la batterie il y a ... (295, F8)

Il y a le rythme dans la basse (296, F8)

Ou assimilation totale du musicien et de l'élément :

bien calé dans le rythme (105, F3)

On imagine difficilement :

Il y a le rythme **sur** la basse*

Il y a identification ou de deux éléments ou des constituants d'un élément. Dans les structures [SUR/ON + élément musical], il y a interaction du musicien et de l'élément musical :

un entrecroisement de de rythmes sur les éléments (319, F9)

c'est sur ses solos que je les fais (269, F6)

deux mesures sur tel ou tel tempo et caetera (377, F9)

Il y a différenciation avec certaines zones de contact entre le musicien et l'élément musical, ce qui a pour effet de mettre en valeur la volonté et la créativité du musicien, qui reste passif dans les énoncés avec *sur*.

En anglais l'opposition se retrouve, mais de façon bien moins tranchée. En effet la majeure partie des éléments musicaux sont précédés de ON, à quatre exceptions près.

Les exceptions concernent aussi des descriptions structurelles :

E7	in	<i>but all the songs are they will have a head which we play the melody in and then this has a form and er well we improvise on on</i>
E8	in	<i>and Cajun music is just a format to do it in so yea that 's definitely the catalyst for social</i>
E2	in	<i>you 're in the bass chord and have the</i>
E7	In	<i>that but in his bass solos sometimes he 'll</i>

Un énoncé, *in his bass solos*, échappe à cette règle, mais de façon cohérente là encore, car le locuteur ne décrit pas l'interaction qu'il expérimente avec sa musique mais le jeu musical d'une tierce personne. On retrouve ce terme précédé de DANS ou de SUR en français :

Je fais des walking bass euh **sur** ces solos là parce que c'est **sur** ses solos que je les fais (F6)
il y a des notes dans la batterie il y a il y a le il y a le rythme **dans** la basse il y a des accords
qui sonnent quoi même **dans** mes solos on entend les en (F8)

L'énoncé prononcé par F6 présente une interaction du musicien avec l'élément musical, et qui plus est, l'idée de mouvement, de parcours est introduite avec l'emprunt *walking bass*. L'emploi de SUR est donc logique avec la dichotomie description statique/ interaction musicien/musique. Toujours dans la même logique, celui de F8, qui utilise DANS, est

purement une description structurale et compositionnelle, ce qui est renforcé par l'emploi du passif (dans mes solos on entend...). La substitution avec *sur* paraît irréalisable :

il y a des notes SUR la batterie il y a il y a le il y a le rythme SUR la basse il y a des accords qui sonnent quoi même SUR mes solos on entend...

L'utilisation du IN devant *solos* en anglais est plus problématique. En effet il y a interaction du musicien avec l'élément musical mais d'une façon radicalement différente des autres énoncés similaires, et du coup cette utilisation de IN apporte une démonstration de la présence du modèle cognitif de CONSTRUCTION EN COUCHES. En effet nous avons les énoncés suivants :

on the only song
you can go **on** a bassy tune
different emphasis **on** different beats
how I played **on** it literally
the melody of the song **on** the drums
but **in** his bass solos sometimes

La différence tient au fait que pour tous les énoncés utilisant ON, le musicien ajoute sa participation musicale à un élément préexistant, alors que dans celui utilisant IN, il n'y a pas d'élément préexistant puisqu'il s'agit d'un solo, d'un enregistrement et non d'une exécution. Tous les cas de figure présentant une interaction *musicien/musique* en anglais utilisent la préposition ON sauf si la musique n'est pas considérée dans son déroulement, ce qui est le cas dans le deuxième exemple supra comme son cotexte l'illustre :

but **in** his bass solos sometimes he'll he'll record himself and play **along** with it you know just kind of everything you know create loops and things (E7)

Dans le cas des énoncés « **on** a bassy tune, **on** the drums » il y a apposition d'une participation musicale sur un élément auquel le musicien vient se greffer. Car, qu'il s'agisse d'un morceau musical (*tune*) ou d'un instrument (*drums*), la musique est présente sous la forme d'une structure connue (*tune*) ou d'une potentialité (*drums*). En d'autres termes, la musique est déjà présente dans l'instrument avant que le musicien ne la révèle. Mais au-delà de cette particularité du terme, dans (13), le musicien ne joue pas ses solos mais les enregistre de façon à pouvoir ensuite rejouer par-dessus. Le IN correspond donc à un marqueur de temps (pendant) et *solo* est vu sous l'angle de la durée (→ pendant ses solos, il s'enregistre). De façon significative, lorsque l'interaction musicien-musique est reprise, la préposition utilisée est ALONG WITH qui est une variante de ON, et qui exprime également la différenciation.

ON peut avoir d'autres variantes : OVER, THROUGH, TOWARDS qui conjuguent l'idée d'apposition et de différenciation (*we'll improvise **over** that*). Le choix entre IN et ON repose sur le choix des mappings conceptuels, certains exemples sont lumineux à cet égard, « but all the songs are they will have a **head** which we play the melody **in** and then this has a form and er well we improvise **on on**,

Mais la grande différence de l'anglais provient surtout du fait que IN possède une variante qui ajoute l'idée de mouvement à celle de contenance. INTO fait intervenir le changement de zone d'influence entre le sujet et l'objet au même titre que OVER. (*to get into a habit, to get into something* → *prendre une habitude, devenir familier avec quelque chose*).

Si bien que INTO va parfois trouver son équivalent en français en DEDANS, mais aussi en SUR, quand ce dernier exprime le mouvement. Là réside la première réelle différence

conceptuelle entre les deux langues ; elle est centrée sur ces concepts d'identification, de différenciation et de rupture.

F1	Sur	(1) <i>Il est arrivé sur un rythme de house euh et (3, F1)</i>
E2	into	(2) <i>that 's that 's the thing we do n't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this for a minute (71, E2)</i>

On voit par ces deux exemples que le SUR français peut être traduit par INTO, et le INTO anglais par un SUR

→ (1') *He got into a house rhythm*

→ (2') *On se lance pas directement à fond sur cette cadence, c'est juste une petite touche de ça pendant une minute*

Cette zone d'incertitude semble provenir du fait que l'anglais établit à l'aide du système centré autour des particules une différence majeure que le français traduit par des lexèmes non grammaticaux, celle du mouvement. Les deux exemples ci-dessus sont du ressort de INTO et (2) serait même grammaticalement incorrect avec une autre préposition puisque le verbe (*to go full blown*) est construit avec TO, INTO ou ONTO. Cette distinction entre les particules statiques et motionnelles fournit une passerelle idéale à l'analyse du dernier modèle cognitif [LA MUSIQUE EST UN DEPLACEMENT], suite logique de celle du modèle [LA MUSIQUE ET LE MUSICIEN SONT DES CONTAINERS] et qui est maintenant abordée.

8.5.2 Mise au point sur la définition des mappings conceptuels entrant en jeu dans les métaphores du corpus

Il a été établi que notre façon d'appréhender la musique comme une langue est un transfert métaphorique qui peut être une superposition active des deux concepts, *langue* et *musique* par exemple, chez certains locuteurs, c'est-à-dire que ceux-ci n'emploient pas seulement les termes métaphoriques parce qu'ils pensent que ce sont les seuls possibles pour exprimer tel aspect de leur appréhension de la musique, mais dans le but de mettre les deux concepts en phase, selon ce qui est cartographié dans leur système conceptuel (mappings), et de produire un troisième concept qui est le fruit de cette association. Le fait d'associer langue et musique est une aide à l'expression fournie par la possibilité de transférer certaines propriétés du concept source LANGUE vers le concept cible MUSIQUE. L'espace conceptuel source n'est pas utilisé dans la totalité de ses caractéristiques, et de même tout l'espace cible n'est pas concerné. Mais au-delà, il a été établi que ces mappings, joignant traditionnellement deux domaines conceptuels, peuvent en relier trois (musique langue parcours) et davantage. Ces mappings deviennent eux-mêmes des entités conceptuelles.

Les métaphores de surface qui sont appréhendées ici au niveau de leur vivacité dans un contexte d'oral conversationnel, sont donc la manifestation de métaphores conceptuelles ancrées dans notre système cognitif (langage, musique, parcours...), qui peuvent être comprises comme des structures sémantiques profondes. Ces structures sémantiques sont liées à la catégorisation, organisée autour de prototypes qui sont les centres de hiérarchies taxonomiques. Par exemple dans la hiérarchie des composants d'une langue TEXTE→PARAGRAPHE→PHRASE→MOTS→SYLLABE, les termes les plus souvent

utilisés sont *phrase* et *mot*. Les modèles cognitifs qui organisent les catégories sont, selon Lakoff de quatre types :

- 1/ les modèles propositionnels qui spécifient les éléments d'une catégorie et les rapports qu'ils entretiennent, par exemple un tout avec ses parties ;
- 2/ les modèles images-schématiques sont nécessaires aux représentations de certains concepts (*elle a pas lâché* → rétention, absence d'un mouvement de soi (le repère) vers l'extérieur de façon radiale) ;
- 3/ les modèles métaphoriques sont des mappings qui associent un modèle propositionnel ou images schématiques à un autre modèle correspondant (musique nourriture) ;
- 4/ les modèles métonymiques, qui sont un modèle avec une fonction qui relie les éléments du modèle la partie tient pour le tout, la fonction tient pour l'objet).

Ces mappings nous permettent de créer des catégories, et donc penser une chose en référant à une autre (centralité des éléments représentatifs des catégories, liaison en chaîne des éléments, contraste des éléments représentatifs de deux catégories distinctes).

Ces mappings (cf Lakoff 1987) conduisent à des modèles cognitifs idéalisés, des stéréotypes qui sont parlants pour une majorité de membres de la communauté linguistique. Ils correspondent aussi à des vecteurs qui sont des voies de métaphorisations autorisées dans une certaine langue et dans une certaine culture. Les règles régissant ces possibilités d'association sont d'origine expérientielle avant tout, et sont modifiés par la culture et les modèles idéalisés.

8.5.3 Nature des mappings conceptuels

Les concepts sont organisés en catégories et sont liés à des modèles cognitifs des quatre types vus *supra*. Ainsi le concept de musique ne peut être appréhendé qu'en étant lié à des modèles cognitifs qui lui fournissent un certain nombre de scénarios utiles à sa représentation. A titre d'exemple, le scénario de la langue analysé ci-dessus établit que la musique commence par des idées, qui sont traduites en mots puis en phrases musicales, envoyées (transmises) aux écoutants, et décodées. Mais on peut aussi bien prendre le scénario de la nourriture, de la thérapie. La caractéristique cruciale des catégories et mappings conceptuels est celle que Lakoff détaille dans *Women, Fire and dangerous things*, à savoir que l'organisation catégorielle est non seulement valable pour le lexique, mais également pour la grammaire. Les organisations radiales et prototypiques des concepts régissent également les structures syntaxiques. De surcroît, étant donné que les deux cohabitent, sens et syntaxe sont liés comme les concepts de sens entre eux, c'est-à-dire par les quatre types de relations vues plus haut, les modèles propositionnels, images-schématiques, métaphoriques et métonymiques. La démonstration est faite dans *Women, Fire and dangerous things* à partir de la structure [There] en démontrant que toutes ses variantes peuvent être unifiées.

La prosodie, d'après l'hypothèse soutenue ici, indique un passage d'un niveau où le terme commente de l'extralinguistique à un niveau où il devient également métalinguistique, c'est-à-dire signale qu'il y a la présence d'un mapping qui n'est pas évident, un commentaire sur la façon dont la langue fonctionne autant que sur ce à quoi réfère la langue dans le monde des choses et des idées. La langue fonctionne avec des concepts qui ne sont pas seulement des concepts lexicaux, et ces mappings concernent les concepts lexicaux purs (LANGAGE,

MUSIQUE), les structures syntaxiques, et les images-schématiques, centrales dans les théories de Lakoff. Les mappings ne font pas seulement correspondre deux entités lexicales entre elles, et différentes structures syntaxiques entre elles, mais ils peuvent aussi faire correspondre des éléments de différents niveaux entre eux, par exemple une structure syntaxique avec un concept. Lors de l'observation des manifestations du mapping précédent on obtenait les métaphores suivantes comme étant les plus vives :

F5	Mot	0,17	<i>ça peut aider à (...)ou mettre un mot euh oui sur euh sur un sur une phrase musicale comme ça</i>
F5	Traduire	0,18	<i>ça ça veut traduire ça enfin je dis pas euh ça serait une euh une phrase</i>
F3	Phrase	0,26	<i>en fait moi je dirais je sais pas la syntaxe de ma phrase euh pour qu' on se comprenne</i>
F9	Phrase	N/A	<i>le toucher le phrasé c' est des do c' est des variables qui sont complètement gommés</i>
F9	Phrasé	N/A	
F3	Mots	0,17	<i>et euh sinon ben les mots c' est c' est les notes en fait</i>

Tableau 106 : EMV basés sur le concept de langue et utilisant [ça]

Or, il devient clair que ces EMV sont pratiquement tous insérés dans la construction en [c'est/ça] avec détachement ou non. Comme pour l'analyse de [there] de Lakoff, nous pourrions y voir la trace d'un pointeur (*ça*, *c'est*). On remarque que dans les deux premiers énoncés, ce pointeur 'ça' est même répété :

ça peut aider à (...)mettre un mot euh oui sur euh sur un sur une phrase musicale comme *ça*
(172, F5)

ça ça veut traduire *ça* enfin je dis pas (262, F5)

Il s'agit de faire référence à la représentation que l'on veut superposer au concept commenté. Ce pointeur est un opérateur structurel qui relie des éléments organisés en structure radiale au sein de catégories. Il est logiquement lié à la métaphorisation. On pourrait citer ici de nombreux exemples. Il est intéressant de remarquer que ces mappings, qui font intervenir des structures informationnelles et syntaxiques, sont des stratégies liées à la langue et au locuteur :

passer	<i>il y a des choses qui peuvent passer et euh et et en</i>
domine	<i>On il y a une euh la dominante par exemple note qui domine</i>
défilait	<i>euh et euh et donc il y avait tout qui défilait</i>
pédale	<i>c' est à dire il y a toujours la basse qui qui fait le ce qu' on appelle la pédale</i>
bouge	<i>mais au dessus il y a au dessus ça bouge c' est l' harmonie qui bouge</i>
bouger	<i>il y a toujours quelque chose qui va bouger</i>
sorties	<i>il y a des choses j' ai j' ai senties qui sont sorties</i>
réponses	<i>il y a plein de choses comme ça qui sont (...)ou même au niveau de des réponses entre les instruments</i>

Tableau 107 : instances de [il y a + Topique + commentaire métaphorique]

Ces énoncés recherchés par feuille de style sont tous du même locuteur F5 et très productifs en métaphores. Ces métaphores font de surcroît référence au même modèle cognitif de spatialité. Là encore, le pointeur [il y a] introduit un élément, cette fois-ci de nature topique, que la métaphore commente :

(18) *mais au dessus **il y a** au dessus ça bouge c' est l' harmonie qui **bouge*** (184, F5)

8.5.4 Mappings conceptuel et Image-schématique

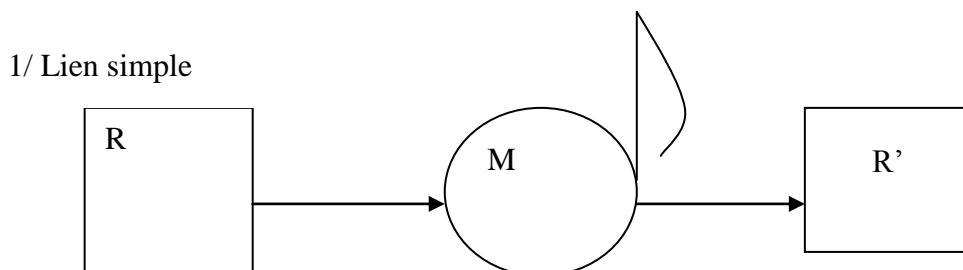
Ces mappings peuvent associer un concept avec une image-schématique. Les images schématiques de base sont le LIEN, le CONTAINER, le SUPPORT, le PARCOURS, la VERTICALITE (Kuhn 2007).

Ces images-schématiques (IS) sont reliés en mappings à des structures syntaxiques, comme il a été vu dans ce qui précède avec les structures [sujet + prédicat + ON/IN/INTO + SN] et relient des concepts entre eux, des concepts qui ont en commun d'être idéalisés selon le même modèle cognitif correspondant à l'image schématique. En continuant le déroulement de l'analyse des mappings en jeu qui a conduit à mettre en place le rôle central des structures positionnelles, on observera de façon contrastive comment les IS de CONTENANT et de LIEN organisent les énoncés métaphoriques pour se tourner dans un dernier temps sur celles de SUPPORT et de PARCOURS. Si les deux modèles sont souvent liés, néanmoins leur relation a pour but de faciliter l'analyse et d'illustrer leur fonctionnement et leurs limites.

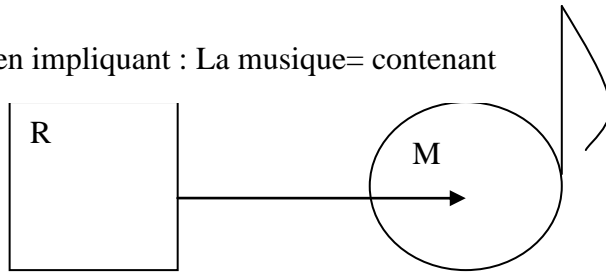
8.6 Un cas de mapping métaphorique phrasal plus innovant [LA MUSIQUE TRAVERSE LA BARRIERE CORPORELLE][LA MUSIQUE/LE MUSICIEN EST UN CONTAINER]

8.6.1 Le concept de CONTAINER et ses liens avec celui de TRAJECTOIRE dans les scénarii conceptuels de la musique. Vers une théorie sémantique morphodynamique

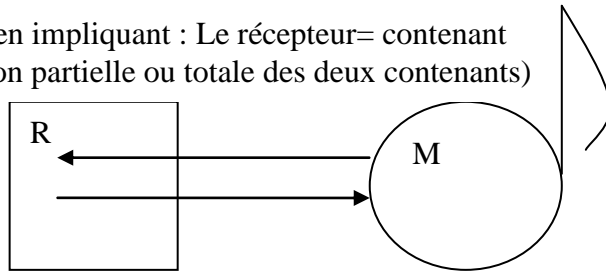
Les scénarios conceptuels de la musique font intervenir deux pôles qui ont servi de fondation à l'analyse structurelle et informationnelle des EMV : l'objet musical et le réceptacle musical, à savoir le musicien. Ces deux pôles organisent la structure informationnelle des EMV car ils sont le topique de ces énoncés commenté par l'argument métaphorique. L'IS de LIEN est omniprésente, ne serait-ce que pour lier ces deux éléments. En effet une des représentations classiques de la musique, comme de la parole, est un lien, métaphoriquement physique, entre le corps et la musique, opération qui fait passer la musique au stade de corps matériel, puisque qu'un lien physique ne peut lier que deux corps de nature objectale. Ce lien entre musicien et musique peut être de différentes natures que l'on peut schématiser :



2/ Lien impliquant : La musique= contenant



3/ Lien impliquant : Le récepteur= contenant
(fusion partielle ou totale des deux contenants)



Ces liens sont des forces actives entre deux entités, le sujet et l'objet (musical). Ces deux entités, selon les auteurs qui se sont penchés sur la sémantique de la spatialité, peuvent être vus comme *topos* et *trajecteur*, deux termes qui tentent de traduire *landmark* et *trajector*, terminologie proposée par Langacker (1987 :2).

Talmy (2000), qui s'inspire des travaux de Lakoff, montre que les éléments linguistiques structurent notre organisation conceptuelle de la même façon que les éléments visuels structurent notre perception et que cette structuration est davantage grammaticale que lexicale (Doursat Petitot 2005). L'organisation des métaphores langagières et constructionnelles vue précédemment illustre cette hypothèse avec les prépositions IN et ON (dans/dedans et sur). Ces éléments fournissent l'échafaudage des représentations métaphoriques alors que les éléments lexicaux fournissent le contenu.

L'idée de Talmy est que pour tout énoncé présentant un TRAJECTEUR et un TOPOS, I et it dans *I was into it* par exemple, les éléments grammaticaux, ici *into*, organisent le TOPOS LM(landmark) de façon active, géométrique et morphologique, qui n'est pas du tout purement symbolique. Ainsi les énoncés 'j'habite dans Paris', 'à Paris', 'sur Paris', 'vers Paris', n'organisent pas le LM Paris de la même façon. On pourrait étoffer ces énoncés comme suit :

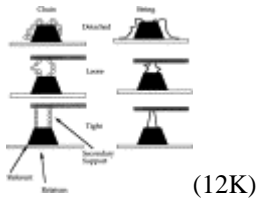
J'habite dans Paris, j'ai quitté la banlieue → Paris est un volume

J'habite à Paris (je ne suis pas à Paris en ce moment) → Paris est un point éloigné auquel je suis relié

J'habite sur Paris, pour le travail mais je ne m'y fixe pas → Paris est un support

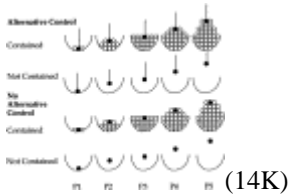
Il en est de même lorsque ces éléments structurels sont employés métaphoriquement comme il a été vu lors de l'étude de IN/ON dans les métaphores linguistiques structurelles. Ces relations structurelles sont donc des échafaudages pour le LM.

D'autre part cette fonction d'organisation géométrique a été étudiée notamment en anglais pour déterminer exactement où se situe la différence entre la fonction fsupport commandée par ON et la fonction fcontainment par IN (Garrod 1999 :175) :



(12K)

Fig. 145 :. Arrangement des poids, de supports primaires et secondaires dans les scènes de l'expérience 2.



(14K)

Fig. 146 : Les différents arrangements de balles de Ping-Pong et de bol utilisés dans l'expérience 1.(Ibid)

Dans cette expérience la question était de savoir si IN ou ON décrivait le mieux chacun des cas de figure. Il apparaît que la présence d'une forme de support alternative (pour ON, figure 6-3-10) et d'un force extérieure (pour IN, figure 6-3-11) diminue la confiance des observateurs pour cette fonction. Les conclusions des auteurs sont que ces opérateurs ont deux composants, un composant fonctionnel qui fournit des informations sur la façon dont le trajecteur est susceptible d'interagir avec le topos, et un composant géométrique qui informe sur la situation relative de TR (trajecteur) et de LM.

Ce composant fonctionnel des opérateurs ON, IN, INTO est celui qui semble crucial dans les énoncés métaphoriques puisque le composant purement géométrique importe peu, étant donné que nous ne sommes pas dans une spatialité concrète. Cela nous mène à appréhender, dans leurs utilisations métaphoriques, ces opérateurs comme établissant une relation particulière entre le sujet et l'objet. Il émerge un schéma Trajectoire (*trajectory*) / Topos (*landmark*) comme celui proposé par Langacker. La musique ou le musicien sont tour à tour le *landmark*, le topos ou *Trajector*, le véhicule. Celui-ci épouse sa surface, sa forme, ses contours.

Les zones d'influence de l'élément porté (l'écouter ou la musique) entrent en collision avec celle du *landmark* :

“We propose that the active semantic effect of ‘in’ is to trigger routines that transform a scene in the following manner: the container LM (‘bowl/cage’) is closed by adding virtual parts to become a continuous spherical or blob-like domain, while the contained object TR (‘fruit/bird’) expands by some contour diffusion process, irrespective of its detailed shape, until it collides with the boundaries of the closed LM. In fact, these two phases of the ‘in’ routine can often run in parallel: both TR and LM expand simultaneously until they reach each other's boundaries”

Pour reprendre le schéma proposé par les auteurs (Doursat 2005 :3):

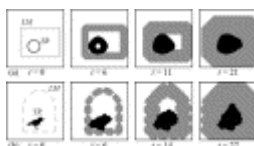


Figure 147 : zone d'influence squelettique de landmark et topos par simulation de vision artificielle (SKIZ : skeleton influence zone)

On aurait dans le cas de l'expérience de la musique l'écouter représenté comme un container. Le corps est une cage, l'hébergement de l'âme selon la catégorisation des métaphores conceptuelles du corps établie par A. Santarpia et al (2005), ce qui semble être cohérent avec des métaphores telles que :

so so all that comes **out** when I 'm playing at some point (214, E7)
you have what 's **inside** of you and you **pour** it **out** that 's I mean that 's how (257, E10)

Mais surtout le corps est vu comme une forteresse dans laquelle sont retenues les émotions. Forteresse dont la cloison est une barrière entre intérieur et extérieur : le corps ou ses parties sont vus dans la dimension dedans–dehors, fermé–ouvert, dessus–dessous (Ibid).

Ce qui serait cohérent avec des métaphores du type :

you feel like something else is sort of playing the music **through** you or something some other kind of force you know (162, E5)

Enfin la troisième grande catégorie de métaphores du corps qui semble jouer un rôle dans les métaphores de l'expérience de la musique est le corps réceptacle :

Le corps ou ses parties sont également associés (par voie métonymique) à des fonctions spécifiques comme l'ouïe, la vue, qui sont le réceptacle des stimuli sensoriels. Dans le cadre de la musique, le corps est associé à l'ouïe, au réceptacle même de la matière musicale.

Le corps (ou représentation du capteur de la musique) interagit avec le médium musical, avec le *landmark* musical. Il y a expansion des limites de chacun, ce qui crée, selon le schéma repris par les auteurs, une SKIZ, (*skeleton by influence zone*).

Ce schéma d'interaction de containers se superpose et est adjacent à celui de la représentation de la musique comme trajectoire. En effet la musique évolue dans le temps, et les opérateurs en jeu dans la représentation du temps sont universellement associés à ceux de l'espace. Donc la musique est conjointement une zone d'influence qui vient se heurter à celle de notre corps (corps sensible, corps symbolique) et à la fois une zone d'influence qui est un cheminement, une piste, un courant ou un topos sur lequel, ou le long duquel le musicien évolue. Les métaphores résultantes sont des métaphores où l'écouter est porté, transporté, mais aussi où l'écouter est envahi, perméabilisé par la musique.

Il a été impossible de ne pas aborder la notion de mouvement dans l'installation de ces fondations théoriques inspirées par les EM du corpus. Cette notion de mouvement est directement liée à celle de contenance car la contenance est le passage d'une entité non spatiale à un phénomène spatial. Cette stratégie universelle de la métaphorisation argumentative consiste à conceptualiser les éléments abstraits en éléments concrets, plus accessibles cognitivement et plus efficaces dans l'élaboration de représentations. Elle ne peut pas conférer du volume de la contenance sans conférer une potentialité de mouvement, de déplacement. Après avoir opéré un tour d'horizon des métaphores de contenance, l'observation portera sur la spatialité dynamique qui lie motion et émotions musicales. Les deux sont liés depuis les premiers stades de notre développement :

La métaphore du "bain" appelle une signifiante supposant la concomitance d'une expérience sensorielle de "portage" (*holding*) et de contact par le toucher et la manipulation (*handling*), et de contenance qui va contribuer à l'organisation de l'expérience sonore et permettre de parler d'"enveloppe sonore" comme une des enveloppes psychiques. Cette expérience, ajoute cet auteur, permet l'ébauche du sens du rapport extérieur/intérieur du fait des bruits que le nourrisson produit au moment de la succion : la sensation de sa bouche comme contenant

s'associe à son propre bruit et en même temps à la sensation bien agréable de "boire". Il boit sa mère, il boit ses sons... (Bailleux 1999:ch3)

Non seulement ce concept d'enveloppe sonore semble être directement illustré dans les EMs du corpus (« you're just into it into it into it » (E10), « ça ça m'emballe ça me prend » (136, F4)), mais Lecourt (citée par Bailleux 1999) établit en termes simples cette relation entre monde extérieur, container et enveloppe sonore, donc entre container et déplacement. En effet pour ne plus entendre, il faut être déplacé, et c'est l'éloignement qui va régler cette inclusion dans l'enveloppe sonore. La proximité est liée à l'émotion sonore, et donc au concept du rapport extérieur intérieur. Ces concepts ne paraissent pas être culturellement marqués. Il est donc d'autant plus intéressant de contraster l'effet de ces représentations au niveau de la syntaxe des métaphores orales en anglais et en français, de voir les limites de la traductibilité de ces métaphores, de confirmer ou d'infirmer l'assertion relativiste de Tyler & Evans (2003) :

Languages can and do divide up and label various elements within a spatial scene in different ways. (Tyler & Evans 2003 :26)

Il s'agit de vérifier si les EM du corpus confirment ces bases théoriques, et si tel est le cas, comment ils les complètent dans le cadre spécifique de la musique.

8.6.1.1 Les EM représentant un lien simple entre deux corps- containers

Une EM peut être un lien simple entre deux corps symboliques. La musique est liée au musicien et lie aussi musicien et écoutant (R') et musiciens entre eux (l'audience) :

and we we **connected** with these few people who were dancing around the bar at the back (22, E12)

if I'm **hitting** something really high but er (43, E13)
you know it 's a music that everyone can can **key into** somehow (38, E1)
il a l'impression de **contrôler** les **corps** des gens quoi (3, F1)

puisque puisque puisque puisque l' espace est en train de **danser** l' espace est en train de danser parce que on on l' occupe(55, F8)

Dans tous les cas, il y a contact physique entre l'objet musical et le musicien, ou entre les musiciens par l'intermédiaire de l'objet musical qui devient le médium (l'espace est en train de danser).

mais comme si tout le monde était **lié** le le(256, F5)
c' est ça qui est vraiment ce **tandem** batteur bassiste c' est c' est c' est (66, F9)

Ici, l'IS du parcours qui sera développé dans le prochain chapitre, est connectée à celle du lien par le terme **tandem** qui est la fusion idéale de ces deux images, et une métaphore courante. La direction du lien peut être inversée :

ça pourrait ça me pourrait me **pousser** (48, F2)
pour **accrocher** les gens euh (92, F3)

F1	1367,181	conduits	VER:pper	0,09	<i>ils sont pas conduits</i>
F1	1367,181	conduire	VER:infi	0,09	<i>il faut être nickel pour conduire les gens</i>
F1	1422,704	découpant	VER:ppre	0,03	<i>c'est euh l'espèce de truc découpant c'est l'espèce de sentiment de toute puissance</i>
F1	1422,704	lever	VER:infi	0,09	<i>à prendre les gens à les lever à les amener</i>

F1	1422,704	amener	VER:infi	0,06	à les amener à moi à les faire danser
F1	1422,704	contrôlait	VER:impf	0,06	comme si après il contrôlait les cerveaux et les corps
F1	1422,704	remet	VER:pres	0,09	après boum il remet j'ai réussi à prendre les gens à les lever
F1	1422,704	prendre	VER:infi	0,14	il contrôlait les cerveaux et les corps des gens
F1	1422,704	corps	NOM	0,14	une sensation de toute puissance sur le corps des gens
F1	1422,704	puissance	NOM	0,12	de toute puissance sur le corps des gens
F1	1422,704	corps	NOM	0,14	il a l'impression de contrôler les corps des gens quoi
F1	1484,059	contrôler	VER:infi	0,06	pour accrocher les gens euh
F3	1345,323	accrocher	VER:infi	0,13	euh c' est c' est c' est pour emmener les gens quoi
F3	1630,471	emmener	VER:infi	0,04	ouais ouais ouais ouais ben c' est euh c' est c' est tout de suite la claque quoi
F3	1654,992	réveille	VER:pres	0,12	ça réveille d' un seul coup et donc on lance le riff et euh ça continue ça continue
F3	1952,319	lance	VER:pres	0,16	continue
Tableau 108 : Extrait des EM exprimant la présence d'une force entre le <i>topos</i> et le <i>trajecteur</i> en français (extrait)					

4	E1	hard	0,08	no they like the blues there more because they they like hard music yea up in the North East
5	E1	hard	0,08	you know I suppose there it was it was a hard blue
6	E1	hard	0,08	it was very hard hard blues and you know
7	E1	hard	0,08	it was very hard hard blues and you know
8	E1	raw	0,02	gave them a raw edge
9	E1	edge	0,06	gave them a raw edge
17	E1	gravelly	0,01	- I couldn't I I didn't sound gravelly or rough enough perhaps
18	E1	rough	0,05	I couldn't I I didn't sound gravelly or rough enough perhaps
26	E1	communication	0,02	sure sure yea that that it increases the communication between the audience and er and the band
31	E1	therapeutic	0,04	sure sure but I mean there's something therapeutic about er if you're depressed about singing

60	E2	capture	0,08	the groove we were trying to capture is a hip hop groove
66	E2	on	0,17	on the structure of whatever the tune is but loosely
69	E2	energetic	0,04	and doing his thing he's very energetic oh man
81	E2	articulation	0,04	to me it 's like an articulation thing you know if I 'm not articulated properly I mean it might get in front of me
82	E2	articulated	0,06	to me it 's like an articulation thing you know if I 'm not articulated properly I mean it might get in front of me
140	E5	force	0,02	you feel like something else is sort of playing the music through you or something some other kind of force you know
199	E8	catalyst	0,01	- the catalyst for social gathering I guess
210	E9	loosens	0,1	it loosens up a little bit
236	E10	chemistry	0,05	it 's you and your your chemistry between your mates that are playing in the bands
239	E10	relationship	0,08	and you ca n't force it it 's you know music is like a relationship if it does n't work
260	E11	touch	0,08	you ca n't force it you know they had they had a touch with with their music I mean
264	E11	hooked	0,08	one of the things that that hooked me with this album
280	E11	driving	0,04	not the driving force
302	E12	gritty	0,01	a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues
303	E12	harder	0,08	a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues
304	E12	edge	0,06	a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues
305	E12	hard	0,08	and it is that hard edge
306	E12	edge	0,06	and it is that hard edge
307	E12	harder	0,08	a harder edge
308	E12	edge	0,06	and there's a lot of there's a harder edge to British blues than there is to American blues
309	E12	smoothness	0,09	he plays it with a smoothness there 's a style a swagger about it
311	E12	smoothness	0,09	there is a smoothness a er er a a natural approach

			er it 's it 's that hard edge that that UK er
323	E12	hard	0,08 blues tends to have
			er it 's it 's that hard edge that that UK er
324	E12	edge	0,06 blues tends to have
338	E13	catchy	0,56 for the means of being catchy
			if I 'm hitting something really high but er
341	E13	hitting	0,1
342	E13	belt	0,02 I did n't belt away at everybody 's ears

Tableau 109 : Extrait des EM exprimant la présence d'une force entre le topos et le trajecteur en anglais

La nature du contact entre *trajecteur* et *topos* était peu évoquée au travers des EM en français et bien plus développée en anglais. Aux termes *découpant* et *baume* qui donnaient deux pôles de types de contact pour le français font écho *hard edge*, *harder edge*, *raw edge gravelly*, *gritty*, *rough*. Certains de ceux-ci, *gravelly*, *gritty*, *rough* présentent une certaine vivacité métaphorique alors que les termes sont par ailleurs lexicalisés. Il semble que cette emphase des locuteurs corresponde à une référence volontaire aux deux domaines sources et cibles.

L'installation du lien entre *trajecteur* et *topos* est aussi largement qualifiée dans les EM en anglais. Ce lien est mis en place de façon assez violente dans l'ensemble, violence due au genre musical, et qui fait écho à la rugosité (*gravelly*, *rough*, *découpant*) de la surface en contact : *touch*, *hooked*, *hitting*, *belt at*. On remarque la seule instance de AT des EM en anglais, AT qui exprime la rupture entre trajecteur et topos et qui est nié ici (I didn't belt at everybody). Cette violence est opposé à la douceur de contact déjà évoqué en français avec le terme *baume* : *therapeutic*, *your chemistry*, *it loosens up*, *loosely*, *a smoothness*, *a touch*. Tous ces termes expriment une osmose (termes présents en français) un contact doux, thérapeutique, harmonique (*smoothness*).

La tentative d'établissement de ce contact est modélisée comme une capture, ce qui est cohérent avec l'élément musical modélisé comme un oiseau (*to to spread his wings you see*).

one of the things that that **hooked** me with this album (264, E11)
 if I 'm **hitting** something really high but er (311, E13)
 for the means of being **catchy** (338, E13)
 the **catalyst** for social gathering I guess (199, E8)
 the groove we were trying to **capture** is a hip hop groove (60, E2)

Ce lien se fait comme entre deux entités en mouvement, on retrouve à la fois le concept de projectile, de capture, de crochet, mais aussi de chimie de catalyseur, comme si les deux corps pouvaient aussi être conçus comme entités moléculaire d'un ordre microscopique. Cet ordre microscopique est cohérent avec les métaphores d'osmose de passage de la barrière cutanée. On se rapproche des caractéristiques de l'onde qui est un composant du signal sonore, et crée un contact physique avec le corps et traverse effectivement celui-ci. Il y a métonymie dans l'assimilation du tout à la partie, de la musique à l'onde, qui est la composante physique de la musique.

Le lien peut aussi assimiler participant et musique à deux êtres :

and you can't force it it 's you know music is like a relationship if it does n't work you
 can't force it you know (E10, 239)

Ce n'est pas la nature des pôles mis en relation qui importe dans ces EM mais la connexion même qui relie ces pôles. Cela est confirmé par le fait que le lien entre musique et musicien soit une force, une ligne d'action réversible. Ou le musicien accroche l'élément musical (*if I 'm hitting something really high*), ou bien l'élément musical accroche les actants musicaux

(pour **accrocher** les gens, ça pourrait me **pousser**). Ces métaphores se retrouvent dans le jargon qui avait été isolé à partir du corpus écrit :

The hook of the song → la petite phrase qui tue (F4)

locuteur	Mot	Isa	énoncé	E (dF0)	E (C2-C1)	E (Delay/C)	E (dC2)
F8	Espace	0,21	l' espace est en train de danser parce que on on l' occupe	-100,00	-13,73	-48,18	10,35
F3	accrocher	0,13	c'est beaucoup plus dur à faire euh pour accrocher les gens euh	-50,56	-19,31	-50,19	11,59
F5	Symbiose	0,12	enfin j' étais en complètement en symbiose avec eux avec eux avec Dieu et avec Messian	-23,79	1,03	-14,70	11,29
F5	communion	0,24	transporter puis par ce côté extatique euh espèce de communion aussi avec les gens	-75,70	3,24	-36,77	6,46
F5	Thérapie	-0,01	je dis pas que la musique c' est une thérapie mais je crois que ça aide pas mal	17,54	-37,68	-41,81	6,01
F9	nourritdel'autre	0,09	c'est c'est c'est ça qui est assez incroyable c' est que chacun se nourrit de l' autre et euh se soutient aussi hein parce que	56,27	9,64	8,50	-1,23
F3	Réveille	0,12	ouais ouais ouais ouais ben c' est euh c' est c' est tout de suite la claque quoi ça réveille d' un seul coup	-65,46	-44,97	22,61	-11,60
F4	Décor	0,32	en en décor pour moi c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique	-12,88	25,52	28,13	-15,90
F1	découpant	0,03	c'est euh l'espèce de truc découpant c'est l'espèce de sentiment de toute puissance	-59,23	-8,93	17,14	-17,01
F3	emmener	0,04	c' est c' est c' est pour emmener les gens quoi	-76,50	-48,69	9,76	-20,12
F9	Osmose	0,11	faut avoir une osmose avec ton instrument	78,17	-35,73	36,54	-21,23
F9	Capturé	0,06	t' es comme euh capturé euh capturé par euh par cette euh	-61,46	6,27	42,65	-22,74
F5	Lié	0,05	mais comme si tout le monde était lié le le	-89,25	-40,24	49,04	-37,43
F4	Baume	0,03	euh c' est c' est du baume euh c' est	-19,61	21,34	52,59	-40,00
F4	Thérapie	-0,01	c' est essentiel c' est une thérapie un peu	-7,13	20,16	30,16	-40,00

			quotidienne quoi				
			c' est le c' est la				
F3	communion	0,17	communion euh c' est comme un peu les	-45,97	-15,81	84,51	-43,95

Tableau 110 : Contours prosodiques des EM développant l'idée de lien sans incorporation d'un container dans l'autre en français (Extrait)

La cohérence et la valeur dialectique de ce concept sont illustrées par la présence de termes exprimant un contact non pénétrant tels *baume* mais aussi de termes qui expriment un contact plus violent (*claque*, *découpant*). Les contours présentent le même type d'emphasis. D'autres termes dont la métaphoricité est liminaire ont des contours moyennement emphatiques (*communion*, *lié*). On remarque que le terme *lié* présente à peu près le même type d'emphasis que sa traduction exacte en anglais, *connected*.

Ces têtes de métaphores présentent toutes une certaine emphasis, mais les coordonnées de métaphoricité de la plupart d'entre elles indiquent qu'elles correspondent plutôt à des métaphores mortes ravivées dans le contexte. Les forces pragmatiques et discursives sont présentes dans les énoncés mais l'écart sémantique calculé (coefficient *lsa*) et les paramètres prosodiques sont faibles. Il y a en effet peu de métaphores très vives prosodiquement dans ce mapping en français. Il s'agit principalement de métaphores lexicalisées qui peuvent revêtir des contours CMV (*baume*, *thérapie*). Une seule métaphore innovante *capturé* a été détectée par les contours prosodiques et semble en effet ne pas être lexicalisée dans ce contexte lorsqu'elle est suivie d'un complément d'agent. Le terme *baume* est réalisé avec une durée syllabique qui comprend potentiellement deux phases d'évaluation de maturité par rapport au terme, celle de l'allocutaire pour sa connaissance et celle du locuteur pour sa pertinence :

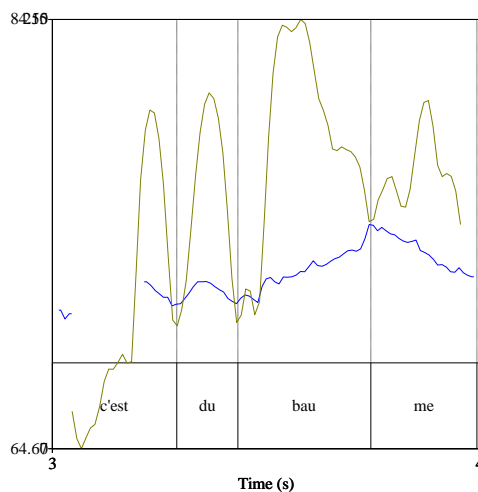


Figure 148 : contours prosodiques de *baume*

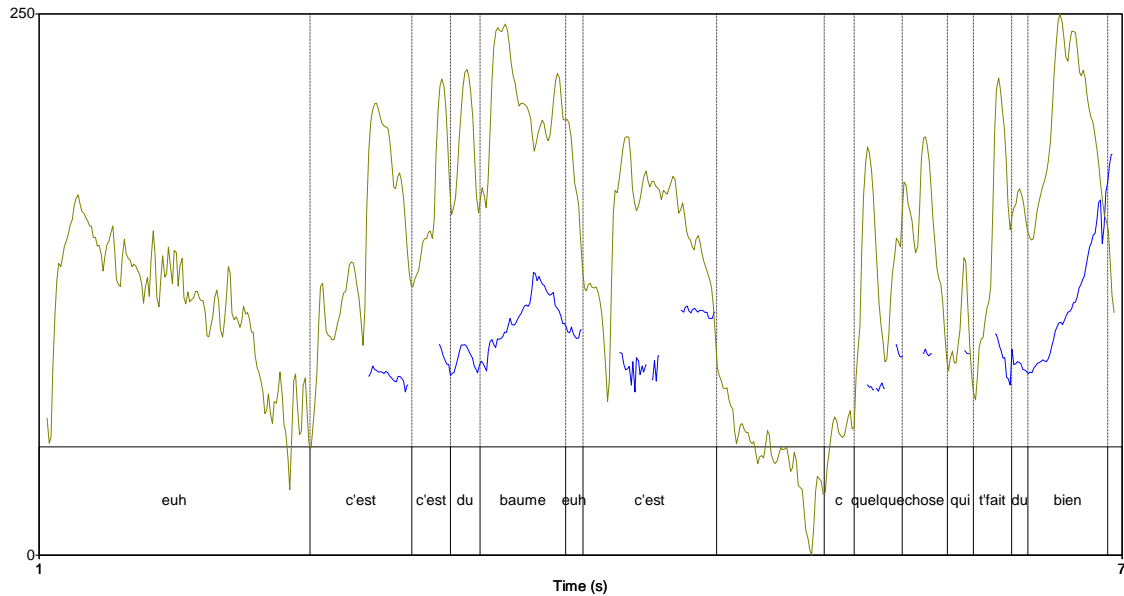


Figure 149 : comparaison des contours de baume et d'un simple terme en emphase avec contours de frontières non terminales

On remarque encore une fois la durée augmentée pour baume et les inversions de gradients de fréquence et d'intensité. Ce terme s'oppose avec un autre plus innovant employé par le même locuteur quelques secondes après *c'est comme de me nourrir* :

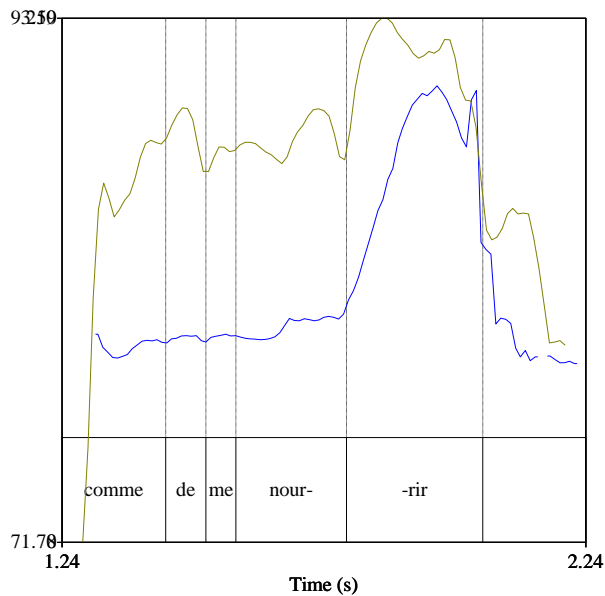


Figure 150 : Contours de « nourrir »

L'emphase est plus forte au niveau de l'intensité, et on remarque un deuxième pic de fréquence qui, selon la théorie, correspond à l'évaluation de la perspicacité du terme selon le locuteur.

La comparaison entre les deux contours est pertinente car le premier terme fait appel à un contact simple entre musique et écoutant (*baume*) le deuxième à une pénétration de la

musique (du topos) dans le trajecteur (*nourrir*). On peut aussi considérer que dans ce deuxième cas, la musique est le trajecteur et le corps humain le topos. L'important est que les métaphores gagnent en vivacité avec le mouvement, et cette tendance se confirme dans l'observation des métaphores de déplacement lors du tour d'horizon du dernier modèle cognitif cartographié avec la musique.

locuteur	Mot	<i>lsa</i>	Enoncé	<i>E (dF0)</i>	<i>E (C2- C1)</i>	<i>E (Delay/C)</i>	<i>E (dC2)</i>
			to me it 's like an articulation thing you know if I 'm not articulated properly I mean it might get in front of me				
E2	articulation	0,04		-54,84	-31,01	47,50	-12,85
E13	catchy	0,56	for the means of being catchy	-97,26	-34,36	32,34	-12,19
E12	Gritty	0,01	there's a there's a gritty approach to that album	185,73	16,87	30,49	-35,93
E1	gravelly	-0,01	I couldn't I I didn't sound gravelly or rough enough perhaps	-22,14	38,29	30,45	-35,46
E3	capture	0,08	you capture that essence of the tune	-31,16	-20,00	28,89	-26,56
E1	Rough	0,05	I couldn't I I didn't sound gravelly or rough enough perhaps	36,71	-40,31	27,83	1,19
E10	relationship	0,08	it's like a relationship	-13,62	-22,81	24,45	-6,80
E12	Gritty	0,01	and it's it's a very gritty interpretation of the blues	3,06	63,81	11,87	-29,18
E12	smoothness	0,09	there is a smoothness a er er a a natural approach	-12,45	63,97	9,80	-18,99
			I think music is kind of an an associate like an association kind of thing you can associate quite easily associate one musical idea with another and you can just connect those				
E5	association	0,03		-24,00	-33,48	9,37	-65,08
E10	connection	0,11	it 's an emotional connection	-53,00	16,50	7,23	3,27
E12	smoothness	0,09	but there will be a smoothness a swagger a style to the American er	-49,40	143,79	-12,15	1,59
E12	connected	0,02	and we we connected with these few people who were dancing around the bar at the back	53,54	2,60	-10,15	28,61

			the British blues tends to be a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues				
E12	Gritty	0,01		37,94	18,21	-15,50	-5,60
E2	capture	0,08	the groove we were trying to capture is a hip hop groove	-27810426,99	4,37	-19,14	9,38
E13	Belt	0,02	I did n't belt away at everybody 's ears	-88,56	-6,15	-20,00	47,76
			and you ca n't force it it 's you know music is like a relationship if it does n't work you ca n't force it you know				
E10	Force	0,02		39,03	56,78	-27,54	21,87
			and it is that hard edge				
E12	Hard	0,08		-100,00	6,15	-31,93	59,96
			even the standards that we did we made them you know gave them a raw edge				
E1	Raw	0,02		-82,99	-9,66	-60,13	32,43

Tableau 111 : Contours prosodiques des EM développant l'idée de lien sans incorporation d'un container dans l'autre en anglais

De façon assez cohérente sémantiquement les têtes de métaphore présentant les contours les plus caractéristiques développent l'idée de contact, de connexion et d'association (*articulation, catchy, gritty, gravelly, capture, rough, relationship...*) ce contact ou cette association est plus ou moins aisée. Des termes tels que *smoothness* et *relationship* font référence à un contact sans heurt, alors que des termes tels que *gravelly, rough* évoque un contact de surface dures. *Gravelly, rough catchy*, et *gritty* sont lexicalisés mais ravivés par l'émphase. Leur statut de métaphore 'active' est corroboré par le cotexte direct attestant de métaphores prolongées :

the British blues tends to be a lot more **gritty** and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues (316, E12)

Le terme capture est utilise dans le sens musicien → musique, et dans le sens inverse en français.

you **capture** that **essence** of the tune (107, E3)

et euh et là si tu t'arrêtes si tu fais quoi que ce soit casse tout donc c'est toi qui le produit mais en même temps t'es t' es comme euh **capt** euh **capturé** par euh par cette euh (369, F9)

8.6.1.2 Dans le deuxième cas de figure, le corps musical est un container

Le concept de pénétration dans l'espace, qui est associé à un concept, ou dans un container, est autant structurel que lexical. Il s'agit davantage de structures grammaticales liées à l'intériorité (dans, dedans, into, inside) que de termes lexicaux pleins :

(18) *I was into it into it into it* **into** it / (19) *quelque part t' es en t' es en t' es pris* **dedans**

326	F9	là-dedans	ADV	0,2	des contraintes qui sont ceux celles d' un morceau donné que tu trouves justement à t' exprimer euh là-dedans et and make it happen
389	F9	Met	VER:pres	0,17	morceau swing mais tu sens qu' il met un autre truc dedans c' est en fait t' as un rythme
125	F4	hypnotique	ADJ	0,02	et c' est une musique quand même assez hypnotique euh quelque part t' es en t' es en t'es pris dedans
272	F7	Lâche	VER:pres	0,07	à la fin on était carrément euh dedans je me je me lâche un peu plus tu vois au lieu de faire que que les harmonies euh je

Tableau 112 : EM illustrant [la musique est un container] en français

Il est possible de dresser des Tableaux par recherche de prépositions potentiellement génératrices d'occurrences du mapping [la musique est un container] par feuille de style XSLT :

282.196	Dans(0.26)	batterie(0.39)	NOM	2	des notes dans la batterie il y a il
282.196	Dans(0.26)	rythme(0.37)	NOM	1	il y a le rythme dans la basse
282.196	Dans(0.26)	solos(0.76)	NOM	2	quoi même dans mes solos on entend les en

Le phénomène est identique en anglais :

A2	in	0,17	and just like it 's just there you know just right there you know ok why do n't we see if I can fit this in you know
A7	in	0,17	but all the songs are they will have a head which we play the melody in and then this has a form and er well we improvise on on
A10	in	0,17	but you take everything that 's in you and you put it out and people will respond to it
A11	in	0,17	I I did n't have that instant way in
A2	in	0,17	you 're in the bass chord and have the
A7	In	0,17	that but in his bass solos sometimes he 'll
E1	into	0,11	you know it 's a music that everyone can can key into somehow
E1	into	0,11	you know everybody can can tune into that
E1	into	0,11	you know it 's a music that everyone can can key into somehow
A2	into	0,11	that 's that 's the thing we do n't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this for a minute
A10	into	0,11	and you 're just you 're just into it into it you 're into it

A10	into	0,11	if you put everything you had into it
E12	into	0,11	will be notably a lot more grit and energy going into it
E13	into	0,11	so it 's probably put a lot of emotion into my music
A5	into	0,11	that move the improvisation moving into the next
A5	into	0,11	yea when the drummer goes into this what
A5	into	0,11	I got into it I listened a little bit

Tableau 113 : EM régis illustrant [la musique est un container] en anglais

Ces énoncés, tous centrés sur les termes IN/DANS-DEDANS s'expliquent par le modèle cognitif selon lequel se livrer à une activité est conceptualisé comme la pénétration d'une sphère d'influence, ou de l'espace de cette activité.

To enjoy something → to be into that thing

Dans les deux langues, les actions entreprises par l'homme, qu'il s'agisse de travail, de relations avec les autres, d'activités diverses, peuvent être conceptualisées comme des volumes, des containers. Plus le sujet est en phase avec cette action, plus il sera lui-même submergé par ce container, voire confondu avec lui :

J'étais submergé de travail / I was snowed under work
Je n'arrive pas à m'en sortir/ don't let it get on top of you

Cette structure récurrente du musicien pénétrant un container ou étant pénétré comme un container est autant métalinguistique que directement référencée à de l'extralinguistique puisqu'elle nous dit comment comprendre les éléments nommés : comme des containers, ce qui n'est pas le cas de façon générale.

I got **into** it I listened a little bit (173, E5)
you know it 's a music that everyone can can **key into** somehow (38, E1)
you have everyone has a chance for **self expression** everyone can can **put in** their own idea (108, E3)

Ou le musicien dans son intégralité pénètre le corps musical (173, E5), ou il modifie son contenu, en y pénétrant et en y insérant ses idées (*their own ideas*), tout ce qu'il peut (*everything you had*), de l'émotion (*a lot of emotion*) ... (38, E1, 108, E3). Si on reprend les zones d'influence du schéma 6-6-3, les contours du trajecteur sont complètement reproduits par le topos dans (173, E5), partiellement dans (38, E1), et ont juste un point de contact ou de perforation dans (391, F9), cela métaphoriquement bien sûr.

mais tu sens qu' il met un autre truc **dedans** (391, F9)

il y a le rythme **dans** la basse (296, F8)

quelque part t' es en t' es en t' es pris **dedans** (125, F4)

On retrouve un phénomène identique en français avec des zones de contact croissantes dans les trois exemples ci-dessus.

Le fait que les locuteurs de langue anglaise aient recours à INTO pour représenter l'identification du sujet avec l'objet n'a rien d'étonnant. C'est cohérent avec ce qui se passe dans d'autres domaines sémantiques . Les instances de IN en début de tableau correspondent à des emplois de verbes ou de notions qui prennent en charge la notion directionnelle véhiculée par TO :

why do n't we see if I can **fit** this **in** (94, A2)

I did n't have that instant **way in** (294, A11)

En anglais britannique notamment, les 'phrasal verbs' expriment traditionnellement ce concept : « I got into the habit, I got into playing tennis, I'll look into it, To investigate into something ».

L'objet de l'activité humaine est vu comme un container dans lequel on s'immerge plus ou moins. On peut, de façon cohérente, en sortir aussi :

to get out of the habit of doing something

I'm out (j'arrête de jouer, ne comptez pas sur moi pour ce coup-là)

I passed out (je me suis évanoui)

OUT en arrive à signifier *ne plus être là, ne plus agir*. Mais cette structure, notamment dans l'utilisation des *phrasal verbs*, est moins répandue en anglais américain. Or, dans le corpus, ce sont davantage les locuteurs américains qui utilisent INTO et IN dans un mapping <musique—container> que les locuteurs britanniques (voir Tableau 6-6-5).

Le fait que les locuteurs français utilisent DEDANS est encore plus étonnant. Contrairement à l'anglais, la locution spatiale est peu utilisée dans d'autres processus abstraits. Il ne s'agit pas non plus d'un cas isolé mais d'une utilisation récurrente chez les locuteurs français. On peut trouver en cette traduction intra corpus la preuve tangible de ce mapping et de sa réalité conceptuelle. Le français utilise moins fréquemment ces particules, et on trouve d'autres façons de rendre le concept de contenance :

F9	1600,856	rajoute	VER:subp	0,11	savoir quand il faut que t' en rajoute euh quand il faut que tu augmentes il faut que tu baisses
F9	1600,856	ajouter	VER:infi	0,16	il nous montrait exactement les dynamiques qu' il fallait ajouter en jouant plus doux mais
F1	1422,704	remet	VER:pres	0,09	après boum il remet
F5	2258,467	mettre	VER:infi	0,17	de mettre de une partie de moi-même dans le dans le morceau dans l' expression
F9	935,178	ajoute	VER:pres	0,16	sa voix propre et que euh ben chaque chacun ajoute un truc quoi
F9	1387,637	foutaient	VER:impf	0,07	qui eux en foutaient dans tous les coins
F9	1600,856	recettes	NOM	0,12	plein de recettes justement donc

Tableau 114 : EM exprimant le concept de **musique/musicien container** par d'autres stratégies que les particules positionnelles

On trouve des traductions évidentes du même mapping transposées au niveau de termes lexicaux :

You're **into** it into it → t' es comme euh **capté** euh **capturé** par euh par cette euh (367, F9)

La paire d'énoncés (367, F9) est intéressante pour l'illustration du modèle cognitif du container. En effet, l'anglais a naturellement recours à la préposition INTO en tant que métaphore lexicalisée (dont la trace métaphorique est invisible pour les locuteurs natifs), alors que le français pour exprimer la même idée, utilise ce concept, mais en déclinant capté/capturé. De façon intéressante, dans cette étude contrastive, la racine CAP- se décline en des termes de contenance tels que *capuche*, *capté* en français, mais en anglais aussi (*a cap, to cap something*). L'hésitation sur capté/capturé illustre bien que les énoncés sont la réalisation en surface d'un niveau sémantique sous-jacent commun aux deux langues.

locuteur	mot	Isa	Enoncé	E (dF0)	E (C2-C1)	E (Delay/C)	E (dC2)
F8	noyau	0,11	la musique devient comme un noyau	-69,13	-8,20	-15,30	9,22
F5	rondeur	0,28	faut que ce soit un une rondeur de son	-81,39	12,09	32,33	1,56
F3	intérieur	0,07	je me dis mais c'est quoi les paroles qu'il y a à l'intérieur quoi	-53,31	-38,34	-2,37	-9,81
F9	là-dedans	0,2	tu trouves justement à t' exprimer euh là-dedans et and make it happen	134,99	34,93	38,47	-25,71
F4	emballe/prend	0,04	ça ça m' emballe ça me prend ça me	-31,33	65,22	25,97	-28,76
F5	transcender	0,01	la musique ça peut(...)transcender de se transcender	26,04	-0,07	52,61	-29,94

Tableau 115 Contours prosodiques des EM illustrant [la musique est un container] en français (extrait)

Les contours CMV correspondent ou à des schémas où la musique entoure le musicien, ou à des figures où le musicien s'incorpore dans le container-musique (*emballe/prend, là-dedans*).

E2	full blown	0,14	that 's that 's the thing we don't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this for a minute	-69,09	10,26	58,74	-30,94
E1	into	0,11	you know it 's a music that everyone can can key into somehow	126,86	-1,51	50,54	-14,24
E1	into	0,11	you know it 's a music that everyone can can key into somehow	126,86	-1,51	50,54	-14,24
E6	into	0,11	and seemed to be into it so	-54,06	-30,54	42,74	-51,40
E1	contain	0,03	but I think it 's I think it 's there to to contain that	-57,53	43,41	40,92	-18,41
E1	tune into	0,75	you know everybody can can tune into that	525,14	-4,49	38,67	-8,81
E10	into(2)	0,11	and you 're just you 're just into it into it you're into it	-42,78	-30,21	38,30	10,95
E10	into(3)	0,11	and you 're just you 're just into it into it you're into it	-26,24	-30,72	34,31	6,71
E13	into	0,11	so it 's probably put a lot of emotion into my music	-92,09	8,72	22,92	-14,81
E6	vibration	0,18	they have a certain spirit and vibrating that 's a part of the music	-59,57	-40,06	16,59	-51,89
E5	into	0,11	I got into it I listened a little bit	-32,84	-45,45	8,85	-22,00
E1	inside	0,08	and you but you you inside you 're not you 're not really into it you 're not getting that same that same feeling	-71,33	56,80	7,90	-4,53
E1	contain	0,03	er I think the structure has to be there to contain if you like the the pain	23,80	101,38	6,37	12,34
E10	into	0,11	if you put everything you had into it	-54,73	-25,07	2,61	-12,20
E11	in	0,17	I I did n't have that instant way in	-85,92	105,67	-2,70	9,51
E10	into	0,11	and you 're just you 're just into it into it you're into it	66,75	31,38	-3,59	17,38
E7	head	0,13	but all the songs are they will have a head which we play the melody in and then this has a form and er well we improvise on on	-23,98	71,65	-44,11	53,98

Tableau 116 : Contours prosodiques des EM illustrant [la musique est un container] en anglais (extrait)

La majeure partie des EMS ayant des contours CMV sont organisés autour de INTO. On note aussi la présence de *inside* et de *contain* qui expriment la contenance. Un énoncé fait appel aux deux concepts de *musique* et de *musicien* comme étant des containers :

and you but you you **inside** you 're not you 're not really **into** it you 're not getting that same that same feeling (28, E1)

L'énoncé ne fait pas réellement sens si l'on ne conçoit pas ces deux mappings ainsi : le container 'musicien' est en contact avec celui de 'musique' mais les deux ne sont pas complètement confondus ; le centre du container 'musicien' n'a pas pénétré dans celui de 'musique' ou n'est pas dans la zone de recouvrement des deux sphères d'influence. En traduisant en langage non métaphorique, l'identification *musicien-musique* n'est pas totale, et le musicien n'est que superficiellement impliqué dans sa musique. Ce mapping est nettement plus développé en anglais, et cela par le biais de l'utilisation de INTO. Seules quatre instances de DEDANS sont présentes dans le corpus français. Les équivalents des utilisations de INTO en anglais dépassent celles qui sont une traduction littérale de INTO en français. Certains mappings sont donc plus développés dans une langue du fait de la disponibilité des moyens morphosyntaxiques.

8.6.1.3 Le corps-container comme receptacle sensible-association spiritualité/spatialité

Le corps est soit conçu comme étant le réceptacle de la musique, soit incorporé avec la musique dans un seul réceptacle. Cette image schématique de container corporel est ancrée dans des expériences corporelles. Ces expériences corporelles lient cognitivement l'ordre spirituel et physiologique, *motionnel* et émotionnel.

Research into metaphor can also be used to explain more immediate, less overtly theoretical ways that we understand music (...)

The descent of our bodies through physical space (unaided by artificial means) involves a lessening of kinetic energy and a continuous action in one direction, articulated by the regular transfer of weight from one leg to another. {24} The DESCENT image schema will include these sensations, as well as a motion downward in physical space.

(...)However, because Jackendoff took the position that musical knowledge was non-conceptual, there is no explicit link between bodily representation and conceptual representation. There is, however, such a link between image schemata and concepts. Image-schema theory may also provide a way to address the oft-noted emotional aspect of music by building on Zoltán Kövecses's work on emotion concepts, which Kövecses has argued are based on conceptual metaphors (Zbikowski 1998:7)

Même si l'on considère que la musique (c'est la théorie de Jackendoff, et non celle adoptée ici) n'est pas d'ordre conceptuel, concepts et musique sont liés par des « images schemata », (images schématiques ou schémas imagés), comme celles qui lient les montées de fréquence dans la voix avec un stade de maturité, qui ont servi de base pour l'élaboration de l'hypothèse de la spécificité de la prosodie des métaphores vives. En effet, la musique est liée aux émotions, elles-mêmes liées aux concepts 'schématiques imagés'. Conscience et émotion sont incarnées du fait même que le corps est notre interface avec le monde, et en particulier avec les stimuli qui proviennent de l'extérieur comme la musique.

Le corps est le siège des émotions et est traditionnellement conceptualisé comme container⁴³.

⁴³ A. Santarpia, Aout 2005, La catégorisation des métaphores conceptuelles du corps

On peut y distinguer deux types d'images mentales, une image de container simple avec deux possibilités dedans-dehors qui est cohérente avec tous les énoncés utilisant INTO/DEDANS, et une deuxième image, plus complexe, de corps-prison :

Corps-container; le corps ou ses parties entendus selon des attributs ou des objets qui renvoient aux fonctions de container. Cette catégorie générale est divisée en deux sous-catégories simples, et une sous-catégorie complexe.

Corps-Spatialité (sous-catégorie simple) ; le corps ou ses parties sont vus dans la dimension dedans-dehors, fermé-ouvert, dessus-dessous, (...) Dans la psychanalyse, « Le représentant psychique des excitations qui proviennent de l'intérieur du corps et atteignent l'âme » [50], « La pulsion sexuelle avait un objet sexuel au-dehors du corps propre » [50].

Métaphores d'objet avec fonction de container (sous-catégorie complexe) : le corps ou ses parties sont associés à des attributs, à des images mentales stéréotypées ou spécifiques [38] des objets qui contiennent l'âme, par exemple, voir le corps comme une corde qui forme un nœud qui contient l'âme.

Dans la psychanalyse, « Singulière pulsion que celle qui s'occupe de la destruction de sa propre demeure organique » [11]. Ici on souligne l'idée d'un corps-habité.

Dans la sous-catégorie de 1^{er} degré « Mon corps est une prison » [1, 3.85], « Qui est enseveli dans le corps, ne peut pas apercevoir le monde » [5, 86.191] ou « Le corps est l'hébergement de l'âme » [43, 13.8]. Ici nous avons l'idée d'un corps-prison, d'un corps-tombe et d'un corps-hébergement. (Santarpia et al 2005 :9,10)

Ce sont ces concepts de corps-habité, ou cage, vus sous la dimension dedans-dehors, fermé-ouvert qui organisent les métaphores du MUSICIEN-CONTAINER mais aussi de L'ECOUTANT-CONTAINER dans le corpus. Ce modèle est un de ceux que Lakoff développe en ce qui concerne l'anglais, mais qui demeure valable pour le français :

I'm fed up → J'en ai ras le bol

He had to let the steam out → il a décompressé

I was fuming → Je bouillais (d'impatience)

I was overwhelmed with joy → Je débordais de joie

Cette image de container se remplissant de liquide ou de vapeur au gré des émotions qu'il subit se dessine clairement dans les EM des deux langues :

erm it feels a little bit like you 're **out** of your **body** almost where when when I sing (112, E3)
you have what 's **inside** of you and you **pour** it **out** that 's I mean that 's how (256, E10)

En considérant certains énoncés dans un contexte élargi, l'image est même détaillée et installée dans le discours comme si elle était la seule représentation du phénomène :

ce qui m'a fait plaisir c'est qu'elle cherche ce son-là et qu'elle commence à trouver ça et en fait je pense qu'elle a **puisé** vraiment en elle pour euh euh pour trouver ça mais je pense qu'il y avait un **verrou** à **lâcher** ce que je disais tout à l'heure **lâcher** pour arriver à ce qu'elle sente qu'il fallait qu'elle aille **au bout d'elle-même** (F5)

L'idée de *puiser* en soi est précisée par celle d'*aller au bout* de soi et mêlée à celle de l'enferment, *un verrou à lâcher*. Le terme lâcher est réitéré une dizaine de fois par la locutrice avec des intonations plus ou moins emphatiques comme il a été vu. Ce terme est central pour

la représentation que la locutrice tente de communiquer. *Lâcher* signifie permettre d'extérioriser ce qui est enfermé et correspond à une représentation similaire à celles sous-tendant les énoncés (112, E3) et (256, E10) où *le bout d'elle-même* correspondrait à *inside*, et *out of your body* à *lâcher* et *aller au bout de soi*.

Le corps est donc le siège des émotions. L'émotion, liée à la musique, est au centre du phénomène illustré par les EM du corpus qui sont des variations sur le thème du container, du dedans-dehors :

and you make them **come out** of your voice (247, E10)
that comes **out** when I 'm playing at some (214, E7)

Le corps est un container à double titre. Il est le container d'où la musique provient, car la musique étant assimilée à ce qu'elle imitait à l'origine, à savoir la voix, le corps est vu comme le siège de la voix. Il est également le réceptacle de celle-ci (*on est un peu éponge*, F5, *la musique c'est une nourriture*, F4). La séparation des EM cartographiant la musique avec le modèle de CORPS CONTAINER en ces deux catégories permet de mieux contraster les résultats pour les deux langues. Effectivement les EM anglais se référant au concept de CONTAINER peuvent ainsi être classés dans la catégorie de IN ou de OUT, comme cet énoncé typique l'illustre bien :

but you take everything that 's **in** you and you **put it out** and people will respond to it (258, E10)

Les EM français utilisent ces particules, mais de façon moins systématique. Les réalisations en surface des structures sémantiques profondes dans les deux langues informent sur leurs différences de fonctionnement.

E3	body	0,03	erm it feels a little bit like you 're out of your body almost where when when I sing	-54,06	-26,58	80,69	-33,75
E10	out	0,17	but you take everything that 's in you and you put it out and people will respond to it	-47,25	-21,24	45,31	-15,79
E10	out	0,15	he just really he really played it out	79,33	-18,97	14,52	12,50
E12	chew	0,01	whereas the British Blues tends to chew it up and spit it out	7,74	-35,28	11,93	33,76
E1	inside	0,08	and you but you you inside you 're not you 're not really into it you 're not getting that same that same feeling	-71,33	56,80	7,90	-4,53
E5	out	0,15	the major development comes with being out and playing making mistakes	-69,20	-35,00	-0,31	-3,29
E12	inside	0,08	make you feel different inside but music you can enjoy it but it does make you feel different inside	-100,00	54,64	-9,02	21,17
E10	In	0,17	but you take everything that 's in you and you put it out and people will respond to it	-86,61	13,93	-11,92	-11,13
E7	out	0,15	so so all that comes out when I 'm playing at some point	-28,60	-25,00	-16,80	8
E10	pour out	0,13	you have what 's inside of you and you pour it out that 's I mean that 's how	-20,94	6,92	-25,32	42,50
E12	take	0,1	we want to take people out of themselves for the two hours that we 're on the stage	-7,70	13,48	-29,83	21,47
E5	force	0,02	you feel like something else is sort of playing the music through you or something some other kind of force you know	-62,40	39,69	-36,13	20,40

E5	self	0,06	jazz is all about expressing the self and improvising	-100,00	52,94	-38,33	61,04
E10	inside	0,08	you have what 's inside of you and you pour it out that 's I mean that 's how	-100,00	33,77	-63,50	49,53
E10	out	0,15	and you make them come out of your voice	-100,00	-100,00	#DIV/0!	#DIV/0!

Tableau 117 : Contours prosodiques des EM illustrant [le musicien est un container] en anglais (extrait)

Peu de métaphores déclinant ce modèle présentent des contours emphatiques typiques. L'énoncé '*out of your body*' présente des contours CMV mais n'est pas d'une durée emphatique. Ces métaphores qui modélisent la musique comme rentrant, sortant des corps, ou bien comme étant une force qui fait se libérer les actants musicaux de leur propre corps semblent présenter peu de vivacité métaphorique. Ils sont très cohérents avec l'utilisation de IN et INSIDE pour la source productive ou émotionnelle liée à la musique en OUT pour la production musicale elle-même. Lorsque le musicien est à la fois producteur et sous l'emprise de la musique, il y a fusion des deux containers et l'être musical pur se libère de l'emprise de son corps pour fusionner avec la musique : c'est l'amorce, l'étape nécessaire au modèle de mouvement. Il faut sortir de son corps avant de partir, de se laisser emporter par la musique,

you 're **out** of your **body** almost where when when I sing (112, E3)

he just really he really played it **out** (267, E10)

we want to **take** people **out** of themselves (340, E12)

jazz is all about **expressing** the **self** and improvising (178, E5)

Les énoncés (267, E10)et (340, E12), peu vifs métaphoriquement en anglais, le seraient traduits littéralement en français. Les énoncés français développant le même modèle sont-ils davantage emphatiques que leurs homologues anglais ?

locuteur	mot	Lsa	énoncé	E (dF0)	E (C2-C1)	E (Delay/C)	E (dC2)
F9	osmose	0,11	faut avoir une une osmose avec ton instrument	78,17	-35,73	36,54	-21,23
F7	physiquement	0,16	comme une espèce de d' ouverture supplémentaire physiquement qui me donnait le petit peu d' air	130,71	-15,38	32,30	-35,62
F5	lâcher	0,12	il y avait un verrou à lâcher ce que je disais tout à l' heure lâcher pour arriver à ce qu' elle sente	-7,48	-7,04	25,79	-30,29
F5	puisé (en elle)	0,23	qu' elle a puisé vraiment en elle pour euh euh pour trouver ça	-8,91	10,62	24,13	-16,35
F5	réserve	0,09	euh j' avais pas tout lâché en fait j' avais j' avais gardé de la réserve et chaque fois c' était un peu différent	33,11	-3,02	23,51	-4,82
F5	partent	0,11	il fallait que les choses sortent il fallait que les choses se ouais partent	-91,93	4,12	20,31	-17,93
F5	intérieures	0,07	je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des	-35,65	22,84	14,28	-11,38

			choses intérieures				
F5	dévoile	0,04	je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses intérieurs	-60,77	-18,88	12,25	2,50
F4	extériorisée	N/A	une plainte qui est comment on pourrait dire qui est extériorisée	-66,07	10,14	8,68	-6,92
F5	lâché	0,09	on va dire ça a lâché	-9,04	-15,19	6,45	-46,43
F5	lâcher	0,12	de se laisser aller aussi de lâcher et de de laisser les émotions vous prendre	-62,93	28,69	5,90	-30,97
F5	lâcher	0,12	capable de lâcher en fait et lâcher c' est pas c' est pas évident	-77,57	-33,26	4,80	-30,68
F5	lâcher	0,12	et pas tout lâcher au moment des répétitions	-13,21	-13,35	-3,52	-22,59
F8	intérieur	0,07	une main a toujours les deux mains euh dans son intérieur	-73,65	38,36	-4,07	34,78
F5	lâché	0,09	ça s' est lâché	-100,00	6,84	-12,57	1,65
F5	symbiose	0,12	enfin j' étais en complètement en en symbiose avec eux avec eux avec Dieu et avec Messian	-23,79	1,03	-14,70	11,29
F4	nourriture	0,05	c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique	-163,73	24,90	-15,59	37,53
F5	éponge	0,01	le fait qu' on soit euh assez éponge en fait	-100,00	16,50	-16,46	45,76
F5	verrou	0,03	mais je pense qu' il y avait un verrou à lâcher	-63,70	2,88	-17,09	24,88
F5	éponge	0,01	on est assez éponge	-100,00	8,65	-21,36	26,67
F4	superficielle	0,07	la musique classique euh elle m' est elle m' est plus superficielle	-100,00	41,90	-25,27	25,18
F5	sortent	0,13	il fallait que les choses sortent il fallait que les choses se ouais partent	-100,00	9,88	-40,28	16,97
F5	auto-mutile	-0,02	je trouve pas autre chose elle s' auto-mutile en ce moment dans son interprétation c' est à dire qu' elle lâche pas suffisamment elle se fait peur	-100,00	13,57	-45,73	44,32
F8	espace	0,21	puisque puisque l' espace est en train de danser l' espace est en train de danser parce que on on l' occupe	-100,00	-13,73	-48,18	10,35
F5	sorties	0,26	il y a des choses j' ai j' ai senties qui sont sorties euh de euh	-38,05	65,56	-76,53	26,34
F3	poumons	0	ça sort euh ça sort des poumons quoi directement et euh	-100,00	-100,00	#DIV/0!	#DIV/0!

Tableau 118 : Contours prosodiques des EM illustrant [le musicien est un container] en français (extrait)

La différence majeure tient de la présence de métaphores vives pour ce modèle cognitif du corps-container en français, alors que l'anglais utilisant principalement IN / OUT ne semblait pas y recourir. Les termes suivants sont réalisés avec des contours emphatiques type CMV :

osmose

(une ouverture supplémentaire) physiquement

lâcher

puisé (en elle)

réserve

partent

intérieures
 dévoile
 extériorisée
 lâché
 lâcher

Il s'agit bien de termes qui modélisent la musique comme pénétrant le corps ou en sortant, et donc de traductions des expressions utilisant IN et OUT en anglais :

Lâcher → pour it out / put it out

Puisé → you take everything that 's in you

les choses sortent il fallait que les choses se ouais partent → you pour it out/ all that comes out

Le français a recours à des moyens lexicaux plus variés d'après les données du corpus. L'opérateur OUT est rendu par *sortir*, *partir*, *extérioriser*, *dévoiler*, *lâcher*, alors que les variations et les étoffements de OUT (*pour out*) sont rares en anglais.

8.6.1.4 Conclusions sur le corps et la musique comme containers

Le corps réagit réellement au contact de la musique et les représentations en sont d'autant plus pertinentes.

En particulier, ces recherches soulignent l'importance de l'expérience corporelle dans la construction des représentations et de la cognition de la personne.

Ainsi, les sujets ont tendance à accorder une pertinence optimale [42] à des niveaux d'abstraction fondés sur les expériences corporelles (niveau de base) [38]. Par exemple, les sujets expérimentaux attribuent davantage de propriétés à « une chaise » au sens générique qu'à une « chaise de bureau », car pour une chaise générique les sujets ont eu davantage d'expériences mettant en jeu leur corps en action. De même, les sujets semblent donner plus facilement du sens à des contextes dans lesquels le corps peut interagir réellement [20] ou symboliquement [4] avec l'environnement, qu'à des contextes dans lesquels le corps n'est pas directement un acteur invocable. (Santarpia 2005 :4)

Plus les expériences sont corporelles, plus les niveaux d'abstraction sont pertinents, or le concept de pertinence est directement lié à celui de métaphore :

Moreover, the very process of validating relevance presumption, by finding a context that allows the output of the linguistic device to be processed, is in a certain sense reproduced in metaphor interpretation⁸. In fact, the whole point of interpreting a metaphor consists of combining or integrating information in a productive way. As we saw, metaphoric projection takes place from focus to frame. (Matos Amaral 2000:9).

Ce contexte qui autorise de traiter l'information continue dans le système linguistique est fourni par le mapping conceptuel des containers, et ce mapping même revient à intégrer l'information de façon productive. Qui plus est ce mapping éclaire de façon cohérente toutes les réalisations métaphoriques utilisant l'image du CONTAINER, il éclaire donc non seulement les EMs concernés mais aussi leur rationalité :

According to Relevance Theory, humans pursue the optimisation of the processing cost-benefit relation, cognitive efficiency being a condition of their very survival. By allowing humans to conceive of and communicate a great amount of information and by being a major instrument of conceptual innovation, metaphor is *relevant* also by showing us not only the imaginative character of our rationality, but also the rationality of our imagination. (Matos Amaral 2000:10).

Le mapping liant la musique aux concepts de LIEN ou même de CONTAINER n'est pas original et est l'expression de métaphores qui assimilent le lien émotionnel ou le lien social à une distance physique (*nous sommes des proches, on s'est perdu de vue*) ou une idée, ou un processus abstrait à un volume (*une idée creuse, déborder d'idées*). La complexité née du blend⁴⁴ formé entre le concept de MUSIQUE, celui de CONTAINER et de LIEN qui semble être producteur de métaphores assez vives.

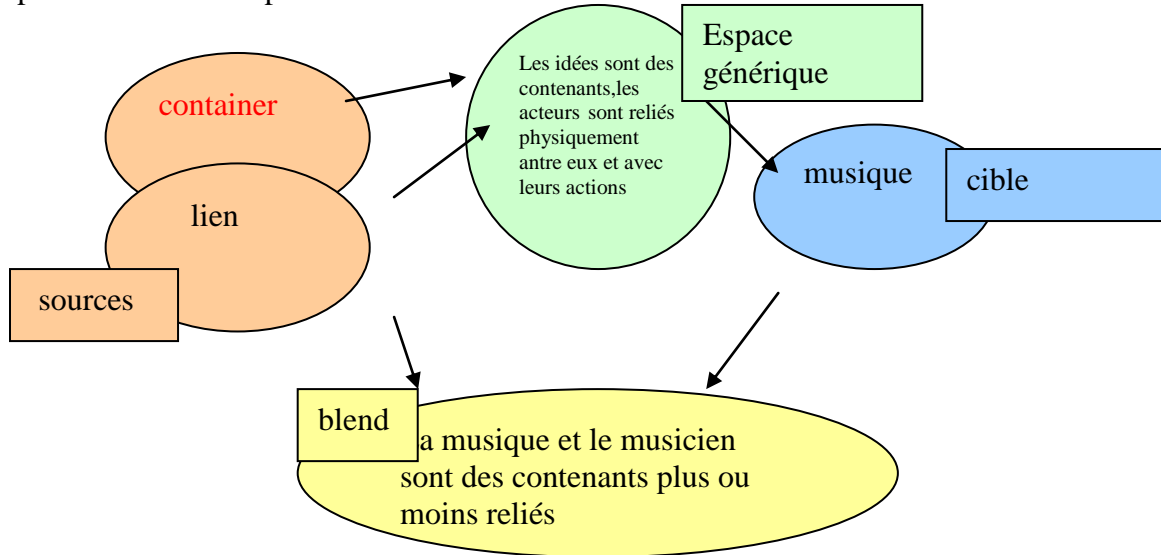


Figure 151 : L'organisation des blends

La vivacité tient à la présence d'un « blend » complexe entre volume/CONTAINER et lien :

il y avait un **verrou** à **lâcher** ce que je disais tout à l'heure **lâcher** (226, F5)
 je pense qu'on qu'on **dévoile** des choses on arrive à dévoiler des choses **intérieures** (234, F5)
 comment on pourrait dire qui est **extériorisée** qui est qui est **jetée dehors** quoi (140, F4)

you have what 's **inside** of you and you **pour** it **out** (257, E10)
 whereas the British Blues tends to **chew** it up and spit it **out** (325, E12)

Dans ces énoncés, l'idée de CONTAINER est intriquée dans celle de communication. Dans (226, F5), le verrou signifie l'interdiction à l'accès, dans (234, F5), le terme *dévoiler* conjointement à celui d'*intérieur* lie le concept de CONTAINER à celui de communication. La représentation très imagée de (140, F4) mêle CONTAINER et MOUVEMENT et correspond à (257, E10) et (325, E12) en anglais : *jeté dehors* est en fait un verbe composé en français, une métaphore vive, alors que sa traduction littérale en anglais est lexicalisée (*thrown out*). Il semble bien, là encore, que non seulement les mêmes modèles sémantiques sous-tendent les représentations métaphoriques dans les deux langues, mais aussi que les réalisations morphosyntaxiques sont potentiellement identiques. La différence tient à ce que certaines sont inscrites dans la grammaire d'une langue et pas (encore) dans l'autre.

⁴⁴ Fauconnier and Turner, 1995, Conceptual projection and middle spaces

Les modèles métaphoriques de pénétration, ou de communication d'un CONTAINER à un autre, sont adjacents à un autre modèle qui peut servir de modèle à tous les processus qui ne sont pas des états. Ce modèle assimile tous les processus (les métaphorise) en événements de mouvement, qui sont classiquement paramétrés par un chemin ou une trajectoire (*a path*), un topos (*a landmark*) et un trajecteur (*vehicule*).

8.7 Une étude de cas de métaphores contrastées dans les deux langues : [LA MUSIQUE EST UNE TRAJECTOIRE]

Introduction

Le concept d'espace musical et de déplacement dans et par rapport à cet espace est un concept central pour notre perception et notre conception du monde. Il n'y a rien d'étonnant donc, à ce que la majeure partie des métaphores répertoriées dans le corpus développe ce modèle de spatialisation et de déplacement. Il est aussi présent dans notre caractérisation d'autres expériences, mais semble spécifiquement lié à l'expérience de la musique :

Scruton's argument centers on a crucial distinction between sound and music. Sound, from his perspective, is a material fact, and as such is a matter for scientific understanding. Music, in contrast, is an intentional construct, a matter of the concepts through which we perceive the world. The evidence for this distinction is provided by the metaphorical nature of our characterizations of music: although we speak of 'musical space' (and locate tones within it), this space does not correspond, in a rational way, to physical space; although we speak of 'musical motion,' the motion is at best apparent, and not real. The concepts of space and motion are extended to music through metaphorical transference as a way to account for certain aspects of our experience of music. These metaphors are not an addition to musical understanding, but are in fact basic to it. Scruton writes,

...in our most basic apprehension of music there lies a complex system of metaphor, which is the true description of no material fact. And the metaphor cannot be eliminated from the description of music, because it is integral to the intentional object of musical experience. Take this metaphor away and you take away the experience of music (Zbikowski 1998:2)

L'affirmation de Scruton selon laquelle l'espace musical ne correspond pas, de façon rationnelle, à un espace physique, doit être modulée. En effet les termes tels que *Soundscape*, ou *couches sonores* (tiré du corpus), qui font écho à *landscape* (paysage), font apparaître l'aspect dual de la musique, phénomène physique et cognitif. Ces expressions sélectionnent la composante sonore de la musique. La métaphorisation consiste donc à assimiler l'intégralité du phénomène musical à sa composante sonore. Il s'agit, stricto sensu, d'une opération métonymique. Lorsque ce déplacement métonymique devient voyage, ou lorsque le musicien et non plus la musique se déplace dans l'espace de façon plus ou moins concrète, il s'agit d'une opération métaphorique.

Ce système complexe de métaphores est partie intégrante de l'objet musical « intentionné » que constitue l'expérience musicale. Enlever la métaphore du déplacement (*motion* en anglais) revient à supprimer l'expérience musicale. Il transparaît dans la substance même de ces métaphores dans le corpus et dans leur articulation, que cette dépendance de l'expérience

musicale au concept de mouvement ou de *motion* est elle-même liée à la dépendance de deux concepts, *motion* et *émotion*.

8.7.1 Motion et émotion

La frontière diaphane entre le sens de son physique qui pénètre concrètement le corps et celui de signal musical qui peut être codé et décodé cognitivement est bien illustré par un des locuteurs :

‘après de garder en fait de l’énergie de **l’émotion** et pas tout **lâcher** au moment des répétitions et là en fait je pouvais que je pouvais **lâcher** parce que c’était la dernière fois parce que avant non parce que je savais que il fallait pas que je perde tout mon énergie euh là dessus et donc en fait **l’émotion** en fait **l’émotion** elle **vient** elle **vient** pas c’est à dire on calcule pas ça euh elle vient si on arrive à être dans un certain état en fait et ce qui est assez extraordinaire en fait c’est d’arriver à **communiquer**... ce que je recherche en musique esn fait c’est le côté **émotionnel** des choses les sensations fortes... c’est à dire que je suis le **messager** entre guillemets hein je suis pas là non plus à je suis le **messager** entre le la compositeur’ (F5)

Clairement, l’insistance sur le terme *émotion* souligne l’opacité de la frontière entre l’aspect physique et psychosensoriel du phénomène musical. *Motion* et *émotion* se confondent dans des associations plus ou moins innovantes, des métaphores plus ou moins vives. *Emotion* et *message* se confondent, se métaphorisent mutuellement, ‘*l’émotion, elle vient*’. L’anglais reprend cette dichotomie dans des métaphores lexicalisées :

‘it speaks to er it certainly moves moves something in people’ (53, E1)

De même que dans le cadre du mapping précédent, la musique ou le musicien pouvaient être conceptualisés comme des containers dans un schéma d’où ressort une symétrie entre actant et processus, pour le mapping du déplacement, la musique bouge mais aussi elle fait bouger. Il se dégage un schéma où la musique peut être trajectoire/topos ou bien véhicule. Le musicien peut être passif par rapport à cette trajectoire/véhicule ou bien actif et influencer la trajectoire (*je freine, j’accélère*). Ces schémas sont directement inscrits dans les structures informationnelles et morphosyntaxiques.

8.7.2 Les différents types de procès et d’états en relation avec le concept de mouvement

A la suite d’un tour d’horizon des différentes structures informatives utilisées dans les énoncés métaphoriques du corpus, il émerge une distribution morphosyntaxique des différentes têtes de métaphores. Pour les mappings précédents, les têtes de métaphores se situent au niveau du groupe nominal ou prépositionnel inséré dans des structures présentatives et des structures en [c’est/it’s]:

mais je pense qu’il y avait **un verrou** à lâcher (226, F5)
il y a le rythme **dans** la basse (296, F8)

Dans l’expression du concept de déplacement ce sont des structures assertives de type [SN + prédicat], où le SN est le musicien passif ou actif, qui vont héberger les têtes de métaphores, qui sont en conséquence verbales ou prépositionnelles :

c' est comme des athlètes à ce moment là c' est là le musicien fait l' **athlétisme** des doigt (305, F8)
 tu sens un **entrecroisement** de de rythmes **sur** les éléments différents qui qui font des notes différentes (317, F9)

Les notions de *trajectory* et *landmark* (trajectoire et repère) peuvent structurer ces EMs de déplacement. Tout événement appartient à une des trois catégories suivantes⁴⁵:

1/ Les états

→ la musique devient comme un noyau (283, F8)

2/ Les événements de parcours (spatio-temporel) subjectif ou fictif

→ c'est en fait c'est **parti** de là mon questionnement il est **parti** de là de cette gêne auditive en fait et maintenant je pense enfin ça fait longtemps que j'ai pas vraiment que je me suis **penchée** sur la question mais je pense que ça va un peu mieux que j'ai un peu plus les timbres dans la tête en fait c'est un peu plus clair mais j'ai mais j'ai toujours du mal en fait et en fait c'est **parti** là-dessus' (F5)

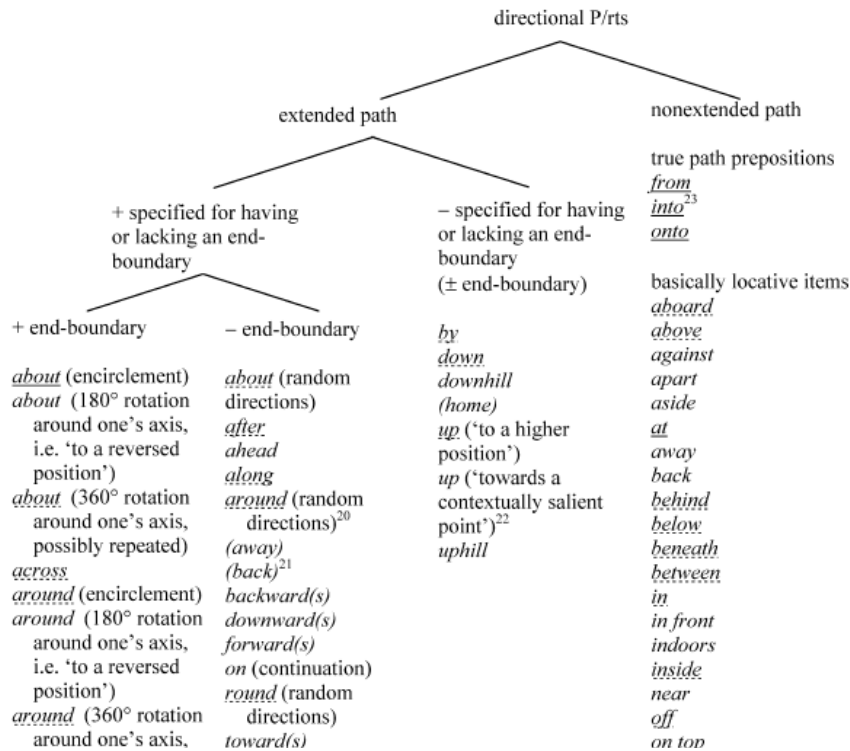
3/ Les événements de parcours qui impliquent la translocation d'une entité en déplacement.

→et en fait j'ai juste **arrivé** quoi cinq minutes le train était en retard cinq minutes c'était à la tour Dupin cinq minutes et euh le tramway il était en retard (F5)

8.7.3 Trajecteur, trajectoire et topos

Tous les événements (motionnels ou non) utilisant dans leur verbalisation des verbes lexicaux peuvent être compris comme un objet mobile (trajecteur), suivant une *trajectoire* par rapport à un *topos* (repère). Les différents types de trajectoire sont organisés en anglais autour des particules pré- et postpositionnelles locatives :

⁴⁵ Bert Cappelle and Renaat Declerck, 2004, *Spatial and temporal boundedness in English motion events*



On remarque que les particules articulant les EM de parcours en anglais (*into*, *along*, *on*) sont des trajectoires étendues sans frontière finie (*along*, *forward*, *around* (random directions)) ou des trajectoires véritables non étendues (*into*, *from*) ou enfin des particules locatives de base sans trajectoire (*on*, *in*).

En français on ne trouve pas autant de particules locatives, ce qui n'est pas surprenant, l'anglais y recourant aussi dans les verbes composés. Le phénomène observé pour INTO dans les réalisations du mapping [LA MUSIQUE EST UN CONTAINER] est aussi valable pour les réalisations du mapping [LA MUSIQUE EST UN PARCOURS], à savoir que les usages des particules locatives INTO/DANS, ON/SUR sont lexicalisées en anglais avec des variantes plus vives que d'autres, alors que les mêmes utilisations en français sont des métaphores vives, mais beaucoup plus rares.

Le mouvement dans les métaphores n'est pas une variable binaire. La transition d'une catégorie à l'autre est graduelle. Certaines sont à la frontière du concept de CONTAINER et de TRAJECTOIRE. Cela s'illustre dans les deux sous-corpus d'utilisation métaphorique de INTO dans des procès de mouvement :

*feel that feel that **move** the improvisation **moving into** the next section you know it 's coming* (135, E5)

*ça emmène trop **dans** le truc là vers quelque chose* (F1, 5)

Les verbes lexicaux introduisent le mouvement par rapport aux structures examinées dans les EM qui mettaient en jeu les mêmes particules avec la copule *être/to be*. L'hésitation du locuteur français dans (F1, 5) entre *dans* et *vers* illustre l'existence du même mapping dans les

deux langues. La différence de fréquence semble venir du fait que l'anglais rend l'adjonction de ces particules aux verbes lexicaux plus aisée.

Puisque les trajectoires métaphoriques sont sans frontière ou non étendues sauf quelques exceptions (*on va vers la tonique*), c'est le type de trajet lui-même qui est une représentation personnelle de l'émotion musicale, du vécu musical qui prévaut dans ces énoncés métaphoriques, et l'aspect qui a été choisi pour contraster les EM dans les deux langues. Il semble que le mouvement dans la musique soit une condition indispensable à tout ressenti musical :

ça fait quelque chose de trop statique qui ne qui ne bouge pas qui ne (202,F5)

De plus cette analyse des énoncés assertifs selon une catégorisation par le positionnement respectif du véhicule et du topos (ou trajecteur et topos) est cohérente avec l'étude informationnelle des énoncés qui avait fait ressortir la dichotomie entre les énoncés assertifs dont le sujet est le musicien et ceux dont le sujet est la musique. Lorsque le sujet est la musique, l'élément musical est généralement le véhicule comme dans (202,F5) dans les autres cas, il s'agit du musicien comme dans (305, F8) (*là le musicien fait l' **athlétisme** des doigt*). En conséquence on observera tour à tour pour les deux langues les énoncés où :

- 1/ Le topos est la musique, le véhicule le musicien ;
- 2/ Le topos est le musicien, le véhicule la musique.

Il y a une zone de recouvrement entre ces deux sous-catégories et le musicien et la musique peuvent être vus comme évoluant ensemble lorsqu'il y a identification totale :

to me it 's like an **articulation** thing you know if I 'm not **articulated** properly I mean it might get **in front** of me (91, E2)

Le musicien de façon explicite se représente comme étant sujet à un mouvement synchrone (qui peut cesser de l'être : *it might get in front of me*) avec la musique, de même en français :

donc on est **coincé** par le par le **parcours** (225, F5)

Le musicien est représenté comme étant prisonnier de la trajectoire musicale. Ces cas sont rares et correspondent à des cas limites où topos et trajecteur sont unis, de la même façon que les deux containers (*musicien et musique*) peuvent être fusionnés dans le mapping précédent. Le complexe musicien-musique est alors fixe et évolue comme une entité. C'est la version dynamique des énoncés *you're into it, on était carrément euh dedans*, pour le mapping avec le concept de CONTAINER.

8.7.4 Résultats pour le mapping [la musique est une trajectoire] en français

Les résultats sont contrastés pour les deux langues selon les schémas où le musicien ou la musique sont sujets de la structure assertive et véhicules dans la représentation de trajectoire. Cette entité mouvante est également le 'véhicule' métaphorique. Il y a donc conjointement déplacement sur un axe paradigmatique (transfert de lexique) et déplacement signifié spatial. Les extraits d'énoncés pris en compte sont ceux dont les données prosodiques apportent des informations par rapport à la vivacité métaphorique, mais des données obtenues par recherche

systématique à l'aide de feuille de style XSLT recherchant les prépositions susceptible de générer des événements de parcours (*vers*, *into*).

locuteur	mot	<i>Lsa</i>	énoncé	<i>E (dF0)</i>	<i>E (C2-C1)</i>	<i>E (Delay/C)</i>	<i>E (dC2)</i>
F2	partir	0,19	ça c'est pour dire attention pour dire attention on va partir	-97,18	12,62	70,58	-50,85
F9	routière	0,07	ouais c' est un peu comme une carte routière	-65,45	-14,35	57,17	-36,70
F9	sortir/sillon	0,18	la métaphore du sillon(...) c' est quelque chose dont tu peux pas sortir	100,52	3,83	48,16	-34,86
F5	messenger	0,10	je suis le messenger entre le la compositeur	38,60	46,39	28,22	-22,12
F8	mètres	0,04	voilà c' est ça c' est comme le gars qui qui fait les cent mètres et le gars qui fait les mille mètres mais les gars chacun	-29,19	27,72	27,18	-35,60
F5	coincé	0	donc on est coincé par le par le parcours	-50,22	-35,84	26,40	-11,14
F9	repères/paumés	0,05	l' autre te donne des repères des fois les deux sont paumés	-9,93	31,58	19,48	-24,70
F8	quelque part	0,16	on va se rejoindre quelque part dans une autre direction	-0,96	41,91	18,54	-15,25
F5	sorties	0,08	t'as des entrées des sorties	56,04	-4,63	18,01	-26,30
F5	avancer	0,06	il y a des moments où j'avance où je freine et j'avance	-21,28	35,32	14,03	0,11
F9	entre	0,23	t' as des entrées des sorties et entre tu fais ce que tu veux	57,02	-40,26	13,33	2,19
F9	endroits	0,06	tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties	-30,20	-6,99	9,81	-9,84
F3	emmener	0,04	après le chanteur qui fait ouha ouha ouha euh c' est c' est c' est pour emmener les gens quoi	-76,50	-48,69	9,76	-20,12
F5	éclaire	0,04	faire découvrir les lignes et l'harmonie et l'harmonie sous- jacente comme si j'étais un peu euh comment dire celui qui éclaire le truc	-73,88	34,96	9,50	-2,55
F5	lâche/freins	0,12	et en fait elle lâche pas elle lâche pas les freins	4,62	7,30	3,76	-30,68
F3	venir	0,19	tu commences à avoir une idée tu commences à venir	-11,99	-15,42	2,34	-8,44
F9	entrées	0,1	tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties	-70,33	-20,98	1,10	-19,79
F5	freiner	0,06	il y a des moments	-86,40	45,28	-5,90	-2,58

			où j'avance où je freine et j'avance				
F5	embourber	-0,03	sans s'embourber	-62,96	-46,58	-6,36	0,52
F5	transporter	0,03	lâché et je me suis laissée transporter puis	97,32	-53,22	-6,36	-30,73
F7	portée	0,14	de me sentir vraiment dans un espèce d' état de grâce portée euh et même physiquement capable	-76,99	135,68	-6,69	5,88
F9	stops	0,18	tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties	-92,41	19,85	-7,01	-11,13
F5	cadre	0,11	l' idée c' est de donner un un cadre plus large et à l' intérieur du cadre on peut bouger gouffre	64,63	61,50	-28,20	-14,70
F8	vers	0,22	moi par exemple je peux amener vers un autre rythme ouais et il	-85,60	-32,35	-32,17	18,79
F8	atterrissage	0,04	je peux gérer mon atterrissage c'est le côté instinctif	33,51	44,61	-39,83	31,19
F5	freins	0,1	par exemple je je j'ai pas lâché les freins par exemple	-100,00	0,80	-47,67	5,49
F9	propulsives	N/A	ça te fait des des différences euh qui musicalement sont très très propulsives et c' est des c' est des	-88,88	54,07	-48,35	5,85
F8	athlètes	0,07	c' est comme des athlètes à ce moment là c' est là le musicien fait l' athlétisme des doigts	37,86	8,33	-65,29	15,21

Tableau 119 : Extrait des EM illustrant le mapping [la musique est une trajectoire] en français

Les têtes de métaphore ayant les contours prosodiques CMV les plus typiques sont ou des termes qui innovent dans la verbalisation du mapping [LA MUSIQUE EST UNE TRAJECTOIRE / LE MUSICIEN EVOLUE DANS L'ESPACE] ou des métaphores lexicalisées qui reprennent de la vitalité dans ce contexte précis. Ce mapping présente la plus grande concentration de termes réalisés par des contours CMV.

ça c'est pour dire attention pour dire attention on va partir (41 , F2)
ouais c' est un peu comme une carte routière (381, F9)
la métaphore du sillon(...) c' est quelque chose dont tu peux pas sortir (376, F9)

Certaines métaphores lexicalisées et innovantes véhiculent le même sens et ont les mêmes contours :

attention on va partir (41, F2)
et en fait elle lâche pas elle lâche pas les freins (165, F5)

Lâcher les freins (165, F5) est conceptuellement synonyme de *partir* (41 , F2). La musique est une route (« t'as des stops des entrées des sorties »), un voyage (« c'est un peu comme une carte routière »/ « c'est pour emmener les gens »). Cet itinéraire conceptuel est balisé de stops, de virages, et les musiciens y freinent, y accélèrent, y courent (« qui fait les cent mètres ») s'y perdent et s'y retrouvent (« t'es paumé »/ « on va se rejoindre quelque part »).

Les contours prosodiques correspondent effectivement à une cohérence au niveau du mapping. Toutes les étapes de cet itinéraire conceptuel sont présentes :

Le démarrage → (qui met la machine en route), l'accélération et la décélération (on la freine on l'accélère)

Le parcours lui-même → parcours, liberté de mouvance, à certains endroits, route, quelque part, une autre direction, vers la tonique

Le pilotage → t'as des stops, des entrées, des sorties, les deux sont paumées

La majeure partie des métaphores dans ce mapping sont *phrasales* (déclinées sur l'axe syntagmatique) et ont des coefficients *lsa* qui vont de valeur faible (*accélère* → -0.01) à des valeurs moyennes (*partir* → 0.19). Il n'y a donc pas de cohérence fine entre vivacité prosodique et la distance sémantique calculée à partir de corpus écrit (*lsa*), mais une cohérence indéniable entre vivacité prosodique et mapping.

des fois l' autre te donne des repères des fois les deux sont **paumés** (372, F9)
on va se **rejoindre quelque part** dans une autre **direction** (311, F8)

Ci-dessus, les contours sont similaires pour des sens véhiculés également proches.

8.7.5 Résultats pour le mapping [la musique est un véhicule] en français

locuteur	mot	<i>Lsa</i>	énoncé	<i>E</i> (<i>dF0</i>)	<i>E</i> (C2- <i>C1</i>)	<i>E</i> (<i>Delay/C</i>)	<i>E</i> (<i>dC2</i>)
F1	erratiques	0,05	ça se traduit par des petits éléments complètement erratiques	-	-	0,00	0,00
F3	loger	0,07	la partie guitare(...) euh qui vient juste se loger derrière	-	-	0,00	0,00
F9	routière	0,07	c'est un peu comme une carte routière	-65,45	-14,35	57,17	-
F5	mouvance	0,03	ouais c' est ça et en même temps il y a un genre de euh comment de de liberté de mouvance enfin je vois bien un jour	-83,66	-5,53	53,71	-
F5	accélère	-0,01	on reprend cette énergie on la freine on l'accélère	-13,28	-1,91	51,49	-
F2	balancement	0,16	c'est un peu comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais euh comme un balancement	-89,90	9,81	41,91	-
F1	tourne	0,17	ils jouaient t'as un truc qui tourne derrière et tu vas chanter par-dessus	99,89	14,29	35,53	-
F5	mouvement	0,14	mais euh et qui donne du mouvement en fait de dans le	-80,58	-7,34	31,43	-
F5	viennent	0,24	il y a tellement de chose je trouve qui viennent	-29,44	-5,84	25,05	-
F3	derrière	0,17	t'as un petit trio guitare basse	-38,94	21,24	23,23	-

			batterie une petite rythmique funky derrière et euh				22,97
F2	machine en route	0,04	enfin je veux dire euh enfin de moteur qui met la machine en route	9,96	-22,43	16,02	-8,61
F5	mouvement	0,14	je crois qu' il faut qu' il y ait toujours du mouvement	-75,92	-16,10	15,95	-
F8	brute	0,05	éduquer la brute à la souplesse à l' intelligence c' est à dire le côté moteur	62,75	58,33	8,08	-
F5	passer	0,2	il y a des choses qui peuvent passer	-49,99	25,86	4,43	-
F9	respiration	0,12	tu sens un entrecroisement de de rythmes sur les éléments différents qui qui font des notes différentes ben ça donne une respiration qui est qui est	114,39	49,28	0,91	-
F5	freine	0,05	on reprend cette énergie on la freine on l'accélère	-77,80	2,88	-0,24	-
F5	fige	0,1	en fait ça fige beaucoup le rythme	-93,37	15,04	-6,41	22,44
F5	bouge	0,15	mais qui bouge il a toujours un qui bouge ça fait ta la da la da	20,77	30,16	-6,95	24,45
F1	mouvement/part	0,15	tout le mouvement ça part euh dans des trucs	100,89	0,45	-7,50	7,56
F5	bouge	0,15	de trop statique qui qui qui ne bouge pas	-14,97	17,63	-8,14	-
F5	bouge	0,15	ça fait quelque chose de trop statique qui ne qui ne bouge pas qui ne	-14,62	15,78	-18,33	-
F5	mouvement	0,14	ou d' un mouvement au niveau des couleurs d'	-44,53	-1,18	-19,62	25,58
F5	bouger	0,1	il y a toujours quelque chose qui va bouger	-89,63	-13,38	-23,08	-7,55
F5	défilait	0,06	il y avait tout qui défilait en fait	-79,30	-20,72	-28,20	23,93
F5	bouge	0,15	au dessus il y a au dessus ça bouge c' est l' harmonie qui bouge en fait	-69,56	-12,98	-36,67	53,04
F5	avancer	0,06	l' harmonie elle va avancer en fait il faut le penser comme ça	-	23,89	-38,02	8,30
F3	lancer	0,12	qui tue un peu et puis hop ça peut ça peut lancer alors que pour un instrumental euh	100,00			31,52
				-18,75	-5,66	-40,92	23,61

Tableau 122 : Extrait des EMs illustrant le mapping [la musique est un véhicule (trajecteur)]

Ces énoncés illustrent l'autre configuration possible entre le musicien et la musique dans un schéma de topos et de trajecteur. Ici, la musique n'est pas seulement conceptualisée comme quelque chose par rapport à quoi ou sur quoi on évolue, mais comme étant elle-même un mouvement, en mouvement. Ce *mouvement* (ou *mouvance*) est *erratique*, *brutal*. La musique *vient se loger*, *accélère*, est un *balancement*, *tourne*. Elle peut être *freinée*, jusqu'à ce qu'elle *fige*. Ces métaphores sont moins vives prosodiquement que celles où le musicien était conceptualisé comme objet mouvant. Les termes les plus vifs ne sont pas forcément les plus innovants :

il y a tellement de chose je trouve qui **viennent** (210, F5)

Cet énoncé sélectionné pour ses contours prosodiques, illustre la cohérence entre mapping conceptuel et vivacité prosodique. La métaphore est lexicalisée mais en accord avec le mapping associant la musique avec un objet mouvant.

Les recherches systématiques par feuilles de style XSLT ont également débusqué certaines têtes de métaphore portées par des prépositions directionnelles :

F1	266,348	sur	PRP	0,25	il est arrivé sur un rythme de house euh et
F1	266,348	vers	PRP	0,22	ou ça emmène trop dans le truc là vers quelque chose d'un peu euh ouais je sais pas
F9	522,089	sur	PRP	0,25	un entrecroisement de de rythmes sur les éléments
F9	2721,25	sur	PRP	0,3	jouait euh jouait pas mal sur les mètres
F5	1225,63	vers	PRP	0,2	On va vers la tonique et la note sensible
F8	197,91	vers	PRP	0,2	peux amener vers un autre rythme ouais et il

Tableau 123 : des métaphores extraites par recherches systématiques sur prépositions avec restrictions

Isa sur termes focus (extrait)

Les trois stades de déplacements évoqués plus haut sont présents dans ces énoncés (départ, déroulement, et arrivée)

Départ → SUR + éléments lexicaux

Déroulement → SUR + VERS

Arrivée → SUR + DANS

Certaines de ces prépositions sont réalisées avec des contours emphatiques simples :

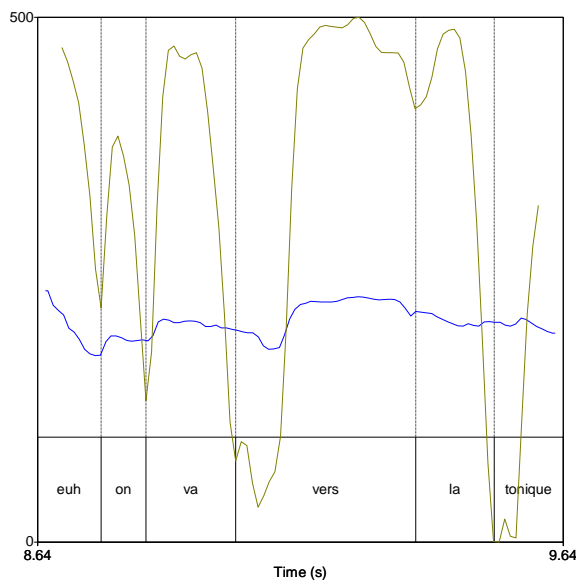


Figure 152 : emphase sur préposition métaphorique 'on va **vers** la tonique'

L'émphase (345 ms de durée et un gradient de fréquence qui ne fléchit qu'en fin de syllabe) n'est certes pas de type CMV, toutefois il est très rare que ces termes soient accentués, et une emphase simple est un signal par rapport à l'utilisation de ce terme, c'est-à-dire d'un terme directionnel spatial dans le cadre de l'évolution de l'exécution d'un morceau musical. On retrouve ce terme directement traduit en anglais (*we kind of hint towards that* (E2)). En

anglais il n'y a pas d'emphasis, mais l'emploi de *towards* n'est pas régi par la construction du verbe *hint* qui est habituellement construit avec *at*. Il y a donc bien deux emplois métaphoriques dans les deux langues qui ne sont pas conçus comme des métaphores vives par les locuteurs, ou du moins que les locuteurs ne signalent pas prosodiquement comme étant des métaphores vives. Cependant ces emplois donnent de la cohérence interlangue à la centralité des particules spatiales dans la réalisation en surface de ce mapping MUSIQUE-DEPLACEMENT. Le fait que *vers* en français soit mis en emphase confirme que cet emploi est moins prévisible en français, mais que la structure sémantique profonde est identique.

8.7.6 Résultats pour le mapping [la musique est une trajectoire] en anglais

locuteur	mot	<i>Lsa</i>	énoncé	<i>E (dF0)</i>	<i>E (C2-CI)</i>	<i>E (Delay/C)</i>	<i>E (dC2)</i>
E9	around	0,12	they swing you know they 're just going around	-100,00	-100,00	#DIV/0!	#DIV/0!
E11	rolls	0,18	he just rolls on and I I	-100,00	-100,00	#DIV/0!	#DIV/0!
E2	full blown	0,14	we don't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this for a minute	-69,09	10,26	58,74	-30,94
E9	deviation	-0,03	you don't have no room for deviation	-80,17	-19,93	27,69	0,81
E2	on/loosely	0,17	you always fall back on your tracks I mean you always fall back on your tracks I mean sorry that's on the on the on the structure of whatever the tune is but loosely	234,87	9,24	22,97	-16,29
E12	journey	0,05	the musicians do take you on a journey into into and er it it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it	-31,25	77,78	21,47	-30,47
E12	underneath	0,04	I think it 's on the journey to that change underneath the just the enjoyment so	-25,57	-18,42	20,51	-6,26
E7	Along	0,13	'Il record himself and play along with it	15,35	34,02	19,62	-5,31
E7	go	0,1	that you that you think about where you might want to go	-89,85	62,13	14,32	-32,34
E5	vehicle	0,04	and the singer is the main I guess vehicle for the band members	265,57	27,39	12,00	-45,50

E5	into	0,11	I got into it I listened a little bit	-32,84	-45,45	8,85	-22,00
E12	journey	0,05	the metaphor of a journey because I think it 's on the journey to that change underneath the just the enjoyment so	105,33	22,11	8,37	-9,42
E10	high	0,1	energetically it 's like a high it 's like	112,43	-39,06	6,91	-22,92
E11	boundaries	-0,02	he 's he 's within known boundaries you know he 's not as er he 's not as off on a tip as as as Kelly Joe Felps	-48,11	32,04	4,19	28,48
E2	room	0,11	and often times there 's not a lot of room within that because it has to be very arranged	-33,82	-50,25	2,60	-1,87
E2	wide open space	0,06	if you treat it like that then it 's just like wide open space er I mean it kind of depends on what you 're doing	250,22	32,68	2,40	1,56
E9	road	0,05	the road is life	171,78	-5,43	0,91	3,41
E11	room	0,11	that people were allowed the room to express themselves	-67,47	10,81	0,84	17,62
E5	out	0,15	the major development comes with being out and playing making mistakes	-69,20	-35,00	-0,31	-3,29
E6	free	0,08	a format and being free inside of that format	-60,35	-45,18	-2,00	-12,56
E7	top	0,07	and then you improvise on top of this	-63,44	85,88	-3,24	-19,37
E12	journeyman	0,02	I I describe him as blues 's most celebrated journeyman you know and it 's as	-53,69	34,20	-6,80	8,48
E11	driving	0,04	he's not the driving force	-70,97	39,81	-16,07	24,62
E11	within	0,12	he 's he 's within known boundaries you know he 's not as er he 's not as off on a tip as as as Kelly Joe Felps	-26,50	-10,64	-16,86	-0,37

Tableau 124 : Extrait des EMs illustrant le mapping [la musique est une trajectoire] en anglais

De même qu'en français, et avec une forte ressemblance pour des résultats obtenus avec un corpus de cette taille, ces énoncés en anglais représentent le musicien comme étant entraîné sur un parcours musical qui devient métaphoriquement spatial. Pour l'anglais également, la majeure partie des métaphores sont polycéphales. Les têtes de métaphore se distinguent de leurs homologues françaises de deux façons : elles sont davantage réalisées par des particules locatives, et elles sont davantage organisées autour du concept de différenciation centré sur l'utilisation de la préposition ON :

on the structure (73, E2)

on the journey to that change **underneath** the just the enjoyment so (311, E12)

he just **rolls on** and I I (292, E11)

Les têtes de métaphores ‘lexicales’ attestent d’une traduction quasi-littérale des termes clefs qui ressortaient de l’observation des EM équivalents en français :

he 's he 's within known **boundaries** (289, E11)

you always fall back **on** your tracks (73, E2)

you don't have no **room** for **deviation** (234, E9)

and the singer is the main I guess **vehicle** for the band (179, E5)

Le parcours, de même qu’en français, est caractérisé par sa signalisation, le fait que l’on puisse quitter sa trajectoire tracée ou non. On peut avancer, freiner, accélérer, avoir à obéir à des stops, des sorties dans les énoncés en français, et en anglais, il n’y a pas de place pour une ‘déviation’ quelconque, ou on revient toujours sur le chemin (*you always fall back on your tracks*), qui fait écho à l’énoncé français ‘*on se retrouve quelque part*’ :

l’ autre te donne des repères des fois les deux sont paumés on va se rejoindre quelque part dans une autre direction

→ you always fall back **on** your tracks (73, E2)

Même dans l’expression figée ‘to fall back on one’s tracks’, on retrouve l’ubiquité de ON. Ce qui fait que l’on peut envisager des traductions plus idiomatiques en anglais du français en transposant avec ON :

on va se rejoindre **quelque part** (311, F8) → you always fall back ON one another

Le musicien peut être un véhicule qui passe au travers d’étapes ou de régions musicales, et dans ces cas le mapping du cheminement chevauche celui du container. Le musicien suit une trajectoire qui est conceptualisée comme une série de régions ou de containers musicaux :

E1	friends you know that played through different numbers
E1	know we sang we sang through the er
E1	been going through the motions of singing must be
E1	just come through er improvisations and rehearsals but sometimes

Les interrogatives indirectes utilisant WHERE confirment la cohérence de ce mapping :

E7 that you that you think about **where** you might want to go

E11 this is **where** we 're at

locuteur	mot	Lsa	Enoncé	E (dF0)	E (C2- C1)	E (Delay/C)	E (dC2)
E2	articulation	0,04	to me it 's like an articulation thing you know if I 'm not articulated properly I mean it might get in	-54,84	-31,01	47,50	-12,85

			front of me				
E3	capture	0,08	you capture that essence of the tune	-31,16	-20,00	28,89	-26,56
E4	flowing	0,04	it 's like you know everything everything is flowing but it 's real light	-25,31	-11,62	18,21	-7,99
E5	moves	0,05	when the music moves forward	279,20	-12,81	-0,38	-3,29
E1	low	0,07	I don't know if you like max you know as as far as it can go if you like or as low as it can go	-3,44	126,61	-5,60	56,49
E7	energy	0,02	all the way then also the energy levels we kind of kind of make things ebb and flow	78,25	18,24	-5,67	-15,52
E4	light	0,03	it 's like you know everything everything is flowing but it 's real light	-5,68	1,90	-8,60	18,93
E7	flow	0,03	we kind of kind of make things ebb and flow a lot you know	-85,40	13,97	-11,52	-8059,03
E5	move	0,05	feel that feel that move the improvisation moving into the next section you know it 's coming	100,20	-30,06	-14,68	-9,60
2	within	0,12	he 's he 's within known boundaries you know he 's not as er he 's not as off on a tip as as as Kelly Joe Felps	-26,50	-10,64	-16,86	-0,37
E2	capture	0,08	the groove we were trying to capture is a hip hop groove	-27810426,99	4,37	-19,14	9,38
E5	takes over	0,1	sometimes it takes over you	5,00	-10,43	-22,00	-23,85
E10	down	0,11	he he he he really got down on that guitar	-99,15	6,44	-23,92	58,96
E4	flows	0,04	man it just	-100,00	119,78	-24,09	37,70

			flows you know what mean				
E7	level	0,02	as opposed to being one level all the way	-63,63	42,94	-39,00	-1,07

Tableau 125 : Extrait des Es illustrant le mapping [la musique est un véhicule (trajecteur)] en anglais

En anglais, les têtes de métaphore lexicales sont moins nombreuses et semblent avoir une vivacité métaphorique plus faible. Cette déficience est compensée par l'utilisation des prépositions qui ne présentent pas d'emphase métaphorique mais sont souvent réalisées avec une emphase neutre. Le cas de *he got down on that guitar* est remarquable en tant qu'illustration du rôle central et combinatoire des particules locatives en anglais. Il s'agit d'anglais américain ici, ce qui confirme que l'usage des particules dans l'expression des mappings n'est pas réservé à l'anglais britannique. La trajectoire musicale est donc une piste (*groove*, *level*) sur laquelle le musicien évolue. Le départ du trajet est donc signifié par la préposition DOWN antéposée à ON. Le corpus français fournit une excellente traduction rendue par un lexème :

(26) *je peux gérer mon **atterrissage** c'est le côté instinctif* (F8)

He got down on the guitar → il a amorcé son atterrissage

Même dans des usages assez innovants la tête est un graphème :

(27) *to me it 's like an **articulation** thing you know if I 'm not **articulated** properly I mean it might get **in front of** me* (E2)

Dans cet énoncé, la traduction française serait difficile sans l'emploi de lexèmes non grammaticaux.

La recherche systématique des particules mitoyennes à des termes potentiellement topiques confirment cette conceptualisation de piste musicale. On *longe*, ou *suit* la musique comme une piste :

E5	along	0,13	you may need someone to kind of guide you along the right path
E13	along	0,13	but I I sing along with the rhythm
E7	Along	0,13	he'll record himself and play along with it

Cette piste peut être suivie docilement ou bien quittée dans les moments de créativité ou d'improvisation (*you always fall back on your tracks I mean you always fall **back** on your **tracks** I mean sorry that's on the on the on the structure of whatever the tune is*). La créativité et l'improvisation peuvent également être vus comme le cheminement effectué sur la trame musicale déjà tracée, ou comme le musicien montant à bord du véhicule musical :

E2	chord sequences on tunes it 's like I was
E7	and you have certain structures and then you improvise on top of this
E7	he'll actually put melodies on the issue
E10	he he he he really got down on that guitar
E11	he just rolls on and I I

- E12 the musicians do **take** you **on** a **journey**
 E3 to learn how to play the style so you can **go on** a bassy tune and be able
 E5 n't know how I **played on** it literally
 E7 and er well we **improvise on** on it
 E7 he was playing the melody of the song **on** the drums

La plupart de ces usages combinent un verbe de processus actif (*improvise, put, got, rolls, take, go, played*).

8.7.7 Conclusions sur les mappings mis en jeu dans les deux langues dans le cadre des métaphores spatiales et directionnelles

Les mappings sont réalisés en surface de façon similaire, si ce n'est dans la propension plus grande de l'anglais à centrer l'expression des mappings sur les post- et prépositions et plus généralement sur des éléments structuraux. Mais ces éléments structuraux, contrairement à ce qui se passe au niveau des métaphores lexicales et donc des a priori au niveau de la traduction, sont également présents en français comme les recherches systématiques sur prépositions le montrent. Il serait intéressant de travailler sur de plus larges corpus à ce niveau, mais les résultats sur le modeste corpus disponible sont déjà prometteurs.

Bien plus de prépositions métaphoriques traduisent IN et ON et les mappings du CONTENANT et de la TRAJECTOIRE sont présents en français dans des proportions que les clichés dans les deux langues ne pouvaient le laisser présager.

Ce n'est donc pas l'utilisation de celles-ci qui est spécifique à l'anglais mais leur qualité combinatoire (to get down on the guitar). Les métaphores de déplacement et de container sont plus souvent exprimées séparément en français mais en anglais elles peuvent se fondre plus facilement (we don't necessarily go **full blown into** but it 's just like a little hint of this, 64,E2). L'anglais possède une infinité de combinaisons dans ce domaine et l'innovation métaphorique à l'aide de ces outils est facile : « pig out in Parma⁴⁶ » .

Les métaphores vives à l'oral semblent donc prendre plus de liberté que celles de l'écrit, notamment dans l'expression des mappings cognitifs, qu'ils soient expérimentiels ou liés aux émotions. En français, cela se traduit par une utilisation métaphorique de particules spatiales et directionnelles avec une vivacité soulignée par la prosodie :

⁴⁶ Ryan air brochure, 2007, july 16-Aug 15

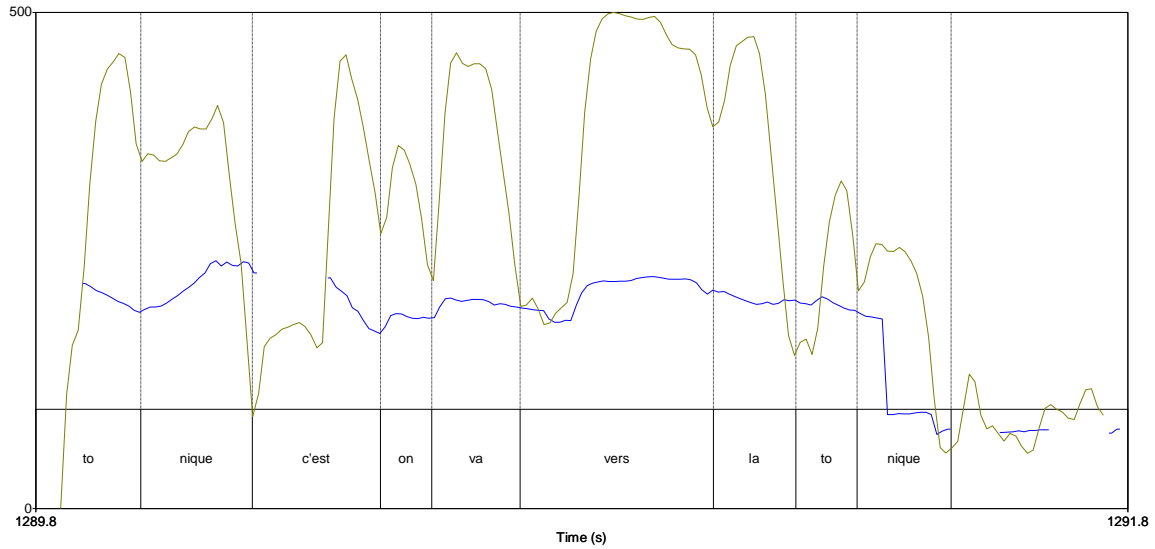


Figure 153 : Préposition emphatiques en français
*on va **vers** la tonique et la note sensible (F5)*

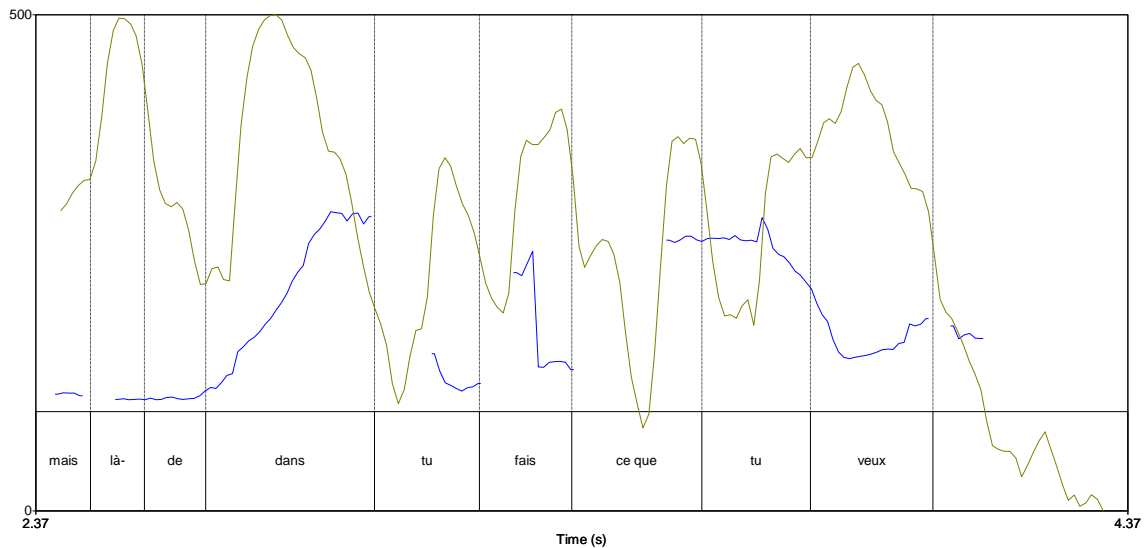


Figure 154 : Préposition en emphase
*t' as un rythme bon faut le **suivre** mais **là-dedans** tu fais ce que tu veux (F9)*

Ce sont donc dans les deux langues les métaphores qui sont la réalisation en surface de mapping conceptuels faisant intervenir les concepts d'espace, mais surtout de déplacement sans frontières dans l'espace, et de pénétration de containers les uns dans les autres (le CONTAINER-SUJET et le CONTAINER-PROCESSUS, qui semblent être les métaphores les plus vives). Les métaphores de ce mapping se propagent davantage syntagmatiquement. Elles ont une durée syntagmatique. Cette durée semble être le signe de l'extériorisation de la mise en mots d'une émotion. Mouvement et émotion sont ainsi liés par l'acte de métaphorisation. Ce mouvement est aussi amorcé par l'empathie que le sujet éprouve par rapport au stimulus sonore et musical. On va métaphoriquement vers ce qui procure du plaisir (ça me prend, ça m'emballe). Dans ce cadre précis, le véhicule métaphorique est le concept même de mouvement, de véhicule, et le contenu est l'émotion procuré, dans ce contexte précis, par la musique.

La prosodie permet donc d'établir un gradient de métaphoricité dans les mappings articulant conceptuellement ce domaine sémantique précis. On pourrait se pencher brièvement sur d'autres sujets et vérifier que le corps en déplacement n'est pas une métaphore réservée au domaine de la musique, mais à tous ceux qui font intervenir ce type d'expérience émotionnelle. Quel est ce type d'expérience émotionnelle ? Une cartographie des domaines où les métaphores de déplacement corporels sont utilisées serait la meilleure technique pour le définir.

Il a été vu que les niveaux d'abstraction fondés sur des expériences corporelles sont les plus pertinents, et l'expérience musicale est métaphoriquement une expérience corporelle. Mais dans ce mapping précis, le corps est aussi en mouvement, car l'expérience émotionnelle musicale à une durée, se propage dans le temps. Or temps et espace sont directement liés conceptuellement même si ce mapping fonctionne différemment selon les cultures (le futur est conceptualisé comme étant devant ou derrière). L'observation de la vivacité métaphorique dans un corpus plus large et non ciblé thématiquement serait susceptible de mettre en évidence des concentrations de métaphores vives de déplacement similaire dans des domaines tels que la communication (*tu me suis ? je me suis égaré / I lagged behind, I was lost*), le sentiment amoureux (*on a fait un bout de chemin ensemble, they're going out together*). Par rapport à tous ces domaines qui sont conceptuellement liés au déplacement dans l'espace, la spécificité des métaphores du corpus réside dans la caractérisation du parcours comme ayant un cadre qui peut être ou ne pas être respecté par le musicien, par rapport auquel le musicien peut prendre plus ou moins de liberté.

l' idée c' est de donner un un cadre plus large et à l' **intérieur** du cadre on peut **bouger** (F5)

you always fall back **on** your tracks I mean you always fall back **on** your tracks I mean sorry that's **on** the **on** the **on** the structure of whatever the tune is but **loosely** (E2)

a format and being **free inside of** that format (E6)

Une traduction intra corpus résume bien cette centralité du mouvement dans l'espace :

mais qui **bouge** il a toujours un qui **bouge** ça fait ta la da la da (F5)
feel that feel that **move** the improvisation **moving into** the next section you know it 's coming (E5)

Cette trajectoire est rendue par l'hésitation morphosyntaxique sur le terme *move* (*move moving*), et en français par la relative *qui bouge*, avec un accent emphatique qui aboutit à une durée deux fois supérieure à celle de la moyenne du focus restreint pour la locutrice :

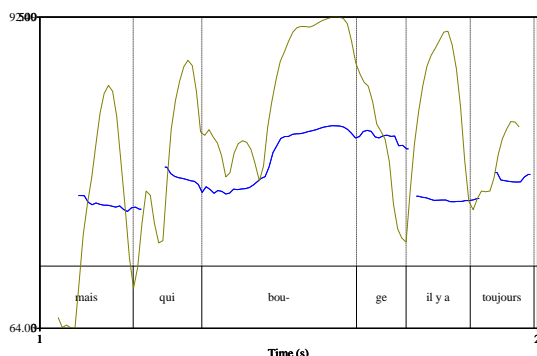


Figure 155 : Emphase métaphorique sur la tête de métaphore *mais qui bouge*

La prosodie dans l'énoncé français fait passer le terme *bouge* au stade métalinguistique (tout en le ravivant métaphoriquement) de la même façon que la forme –ING avec le terme *move*.

8.8 Conclusions sur l'analyse des mappings conceptuels en jeu dans les énoncés métaphoriques

L'analyse contrastive des mappings conceptuels mis en jeu était d'avantage motivée par le besoin de vérifier l'intérêt de l'outil prosodique d'extraction de métaphores vives dans l'établissement de cartes conceptuelles pouvant éventuellement donner des pistes à la traduction que dans la définition de ces mappings.

En effet il semble y avoir des mappings qui offrent davantage de vivacité. Autant le vecteur [la musique est une langue] n'est pas réalisé en surface par un grand nombre de métaphores vives, autant [la musique est un cheminement] est décliné dans les deux langues en de nombreuses métaphores innovantes parfaitement compréhensibles. Cela correspond à ces métaphores qui tentent de décrire une expérience personnelle de la musique par opposition aux métaphores décrivant la musique comme une langue qui tentent de communiquer une vision générale, universelle de la musique (*un cadre, des phrases musicales/ a frame, a format*). C'est peut-être là la même distinction que Martin Döring et Dietmar Osthus ont établi dans un des rares articles sur les métaphores de la musique. Leur conclusion est qu'il y a une ligne de démarcation claire entre la perception acoustique et la culture musicale, la première étant unidirectionnelle et uniquement espace métaphorique cible, la deuxième étant bidirectionnelle et pouvant être cible ou source.

Cette ligne de démarcation est constitutive du modèle cognitif idéalisé de la musique. Il profite d'une importation métaphorique venant d'autres domaines et projette à la fois – comme domaine source - sa structure métaphorique. Bref, la conceptualisation de la perception acoustique se base sur l'expérience corporelle et la projection métaphorique recourt à l'expérience culturelle. Il se peut que ces deux formes de l'expérience jouent un rôle déterminant dans la bipartition en deux sphères distinctes. Musique et sport, musique et politique sont des domaines au sein desquels des métaphorisations mutuelles sont bien possibles. (Döring Osthus 2000:142)

Plusieurs exemples de métaphorisations [sport → musique] ont été relevées dans le corpus : « c'est comme des athlètes à ce moment là c' est là le musicien fait l' athlétisme des doigts, 305, F8 ». Le locuteur F8, il est à remarquer parle de la difficulté de jouer ensemble, et en concert, et fait aussi référence à l'être social, ce qui corrobore les conclusions des auteurs. Cela dit ma comparaison s'arrête là. Seules la musique comme espace cible est appréhendé dans le corpus et nous ne pouvons pas aborder la même problématique, sans oublier que nous avons affaire à de l'oral vivant, des métaphores ébauchées, en pleine gestation. Cela explique en partie les écarts entre les conclusions des auteurs et les nôtres. En effet ils en arrivent à estimer que : « Une première analyse de notre corpus indique que c'est du large domaine de la perception visuelle que proviennent la plupart des métaphores trouvées »(Ibid :134). Or la plupart des métaphores de notre corpus oral proviennent du domaine du DEPLACEMENT, du CONTAINER, du LIEN de la langue verbale. Il y a un interface entre les métaphores du corpus écrit de l'étude supra et celles du corpus oral, ce sont les perceptions de surface, visuelle (de construction), et gustative. Mais à partir du moment où il y a métaphore d'une certaine force, il y a synesthésie, c'est pourquoi l'accent a été mis sur l'évaluation de la vivacité respective de ces différents

sens et émotions qui sont transférés sur la cible MUSIQUE dans les EMs. Les Concepts basiques délimités dans les mappings en jeu dans les EMs sur la musique sont pratiquement tous trop abstrait (CONTAINER, DEPLACEMENT) pour être des espaces cibles potentiels, donc le problème de la symétrie CIBLE-SOURCE s'est uniquement présenté pour le concept de LANGUE dont on a vu qu'il était partiellement bidirectionnel dans sa relation métaphorique avec celui de musique. Cette comparaison avec l'écrit a un autre intérêt, celui de montrer que les problématiques qui émanent de l'analyse des métaphores au sein d'un corpus oral ne sont pas les mêmes que pour un corpus écrit.

8.8.1 Distance conceptuelle émotion et déplacement

Il semble y avoir un lien entre vivacité métaphorique et expérience émouvante ou émotionnelle personnelle. Tout semble s'unir et donc être cartographié d'une certaine façon autour (ou à proximité conceptuelle) du concept de motion, de déplacement.

La métaphore est avant tout un déplacement sur l'axe paradigmatique. Les changements de termes sur l'axe paradigmatique sont eux-mêmes métaphorisés comme déplacements :

S'écarter du sujet /You're off the point

Ces déplacements métaphoriques sont motivés par des expériences psychosensorielles que l'on estime assez uniques, personnelles, pour innover lexicalement. C'est ce que révèle le corpus. Les métaphores les plus vives selon tous les critères du métaphorème sont celles qui décrivent une expérience personnelle, et souvent physique :

-you're out of your body almost where when when I sing (112, E3)

-to me it's like an articulation thing you know if I'm not articulated properly I mean it might get in front of me (90, E2)

-comme de comme de me nourrir c'est à dire j'ai besoin de musique le matin euh (122, F4)

-t'es comme euh capt euh capturé par euh par cette euh (369, F9)

-des contraintes qui sont ceux celles d'un morceau donné que tu trouves justement à t'exprimer euh là-dedans et and make it happen (328, F9)

-comme une espèce de d'ouverture supplémentaire physiquement qui me donnait le petit peu d'air (279, F7)

Il est assez logique que beaucoup de ces métaphores soient construites sur le modèle du déplacement. De même que *motion* est contenu dans *émotion*, on peut penser que la métaphorisation même est un acte de déplacement de représentation qui fait naître une émotion argumentative qui se ressent dans l'intonation. Plus les métaphores correspondent à une expérience émotionnelle, plus elles se traduisent par le biais d'un mapping de déplacement. Ces déplacements sont reflétés au niveau de la prosodie et de l'axe paradigmatique (violation lexicale par accroissement de la distance sémantique). La métaphore de la liberté par rapport à un itinéraire pré-établi (une contrainte), utilisée par deux locuteurs français et deux américains dans l'exécution de la musique, est aussi validable au niveau de la LANGUE :

there's no room for **deviation** whatsoever see how strict (207, E9)

a format and being **free inside** of that format (160, E6)

tu sais que t'as des t'as des **stops** à certains **endroits** t'as des **entrées** des **sorties** (379, F9)

on peut **bouger** tout en respectant évidemment le **cadre** (200, F5)

En effet la langue, comme la musique, est assujettie à un cadre qui a deux composantes : on ne peut pas dire n'importe quoi n'importe comment. Ces composantes sont la syntaxe et les mapping conceptuels qui autorisent un degré de liberté au niveau des créations et innovations lexicales elles-mêmes régies par les possibilités de dérivation à l'aide d'affixes ou de transpositions grammaticales.

Ce cadre pour les métaphores est l'ensemble des mappings à *l'intérieur* desquels *on peut bouger*, prendre des *déviations*, « tout en respectant le cadre ». L'utilisation des métaphores tirées du corpus illustre qu'elles sont parfaitement exportables d'une langue à une autre, mais aussi d'un domaine conceptuel à un autre et donc relativement vives. Le degré de liberté que l'on prend à l'intérieur du mapping correspond à la vivacité métaphorique et reflète l'émotion qui a été le moteur de cette prise de liberté. Cette émotion se retrouve au niveau de la distance sémantique et des caractéristiques prosodiques qui y sont liées (par le tonus notamment) ; elle est nécessaire à cette créativité, ce mouvement de langue, ou cette langue en mouvement.

Cette langue en mouvement reflète une nouvelle appréhension d'une expérience de contact avec le monde. Le contact avec le monde est traditionnellement conceptualisé comme une expérience corporelle. Le corps est un container qui entre en contact avec l'aire d'influence de la source de ce qui le stimule (aussi conceptualisé comme un container).

De même que le CONTAINER-CORPOREL peut se fondre avec le CONTAINER-PROCESSUS extérieur (la musique), la TRAJECTOIRE-SUJET peut se confondre avec la TRAJECTOIRE-PROCESSUS et cela de façon à ce que les deux véhicules soient unis.

La conclusion est donc double : les mappings sont intégrés et sont un cadre qui autorisent une marge de manœuvre au niveau des choix lexicaux, en offrant des possibilités d'innovation. D'autre part, ces innovations au sein des mappings sont plus ou moins probables selon la distance sémantique, qu'il faudrait désormais renommer distance conceptuelle. La distance, qui est sous-jacente à la violation sémantique de surface, est davantage conceptuelle que sémantique car en profondeur le sens de la MUSIQUE et du DEPLACEMENT est identique pour le locuteur au moment où il produit l'énoncé métaphorique. La preuve en est qu'il utilise l'un pour l'autre spontanément, à l'oral du moins. Le sens est propre à l'auteur du message oral, alors que les concepts sont des prototypes de catégories compréhensibles par tous, des outils nécessaires à la discussion de ces questions.

Plus la distance conceptuelle est grande plus la métaphorique est vive, mais la distance conceptuelle n'est pas liée à une distance de sens. Et c'est ainsi que le mapping conceptuel qui présente au niveau des têtes de métaphores les contours prosodiques CMV les plus typiques sont ceux du déplacement. L'émotion est donc liée à la vivacité métaphorique (cela trouve entre autre un écho dans la prosodie), qui est elle-même liée au concept de déplacement (I was deeply moved/ ça m'a remué). Les métaphores linguistiques sont peu vives, celles de positionnement et de forme un peu plus vives, celles de container et de déplacement les plus vives.

8.8.2 Ancrage culturel d'un mapping conceptuel central : Le paysage sonore—soundscape

Une métaphore semble être une mise en abyme du mapping conceptuel qui est à l'origine de la production des EMs les plus vifs. Il s'agit de celle qui relie à la fois l'idée de déplacement (elle-même liée au concept de CONTAINER) et celle de direction et de liberté : « c'est un peu comme une **carte routière** tu sais que t'as des t'as des **stops** à certains **endroits** t'as des **entrées** des **sorties** euh mais entre mais **entre** tu fais ce que tu veux, F9, 395 ». Cet exemple

figure sans surprise la tête de métaphore qui présente les contours CMV type 4 (métaphore innovante) des plus typiques :

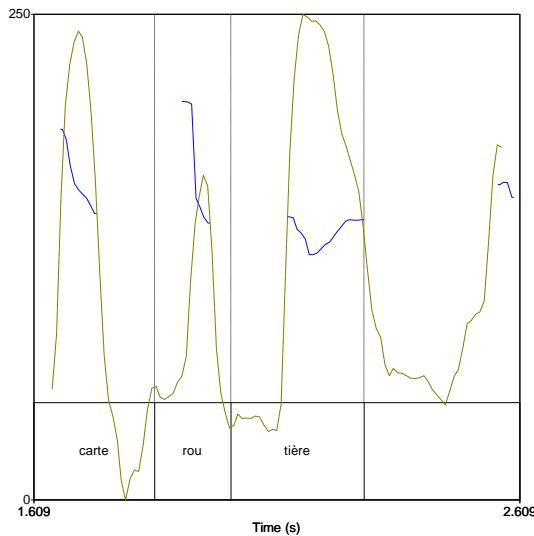


Figure 156 : Contours de « carte routière »

Cette association de carte routière et de musique semble être le confluent du noyau dur des concepts qui ont le don d’ubiquité ans les EMs du corpus en anglais et en français. Le concept de « **carte** » épaulé dans l’énoncé par ceux d’ « **entrée** » de « **sortie** » et le terme structural « **entre** » résume toutes les références métaphoriques au « **cadre** » et à la liberté dans ce cadre : « **freedom** within that **framework** », « no room for **deviation** ». Le concept associé, « **routière** », est central à toutes les références au déplacement qui est spécifiquement celui effectué sur une route, et là encore dans les deux langues les échos sont nombreux et diverses ; « the singer is I guess the main **vehicle** for the band », « on prend cette énergie on la **freine** on l’**accélère** » « c’est comme un **moteur** qui met la **machine en route** quoi ». Ce mapping conceptuel unit trois types d’expérience qui sont culturellement indissociables : le déplacement en véhicule, l’émotion et la musique. Le concept d’émotion semble être un nœud ou un niveau conceptuel basique. Toutes les expériences qui se traduisent par une émotion seront potentiellement métaphorisables par le concept de déplacement. L’amour (les transports amoureux), la colère (il s’est emporté), la joie (se laisser aller), et automatiquement la musique qui est « le langage des émotions ». Le chef d’orchestre n’est-il pas « a conductor » en anglais ? Conduire, c’est être au volant, diriger, être maître du processus qui nous occupe et qui est souvent métaphorisé par un déplacement. Le paysage qui défile au volant de son véhicule devient assimiler à celui que la musique dessine, ou convoque. Il existe en anglais trois termes qui sont la preuve de ce mapping conceptuel, « **landscape** », « **mindscape** » et « **soundscape** » centrés sur la racine –scape qui devient synonyme d’une représentation d’une vue. Si leur traduction française en paysage littéral, mental et sonore n’est pas aussi imagée, elle est toutefois possible. La liberté accessible en accord avec les contraintes imposées par la musique (ex—scape) se fait donc métaphoriquement de la même façon par le voyage terrestre, mental ou ce voyage émotionnel procuré par la musique. Ce mapping semble être présent expérimentiellement dans le monde et la culture que ces deux langues reflètent. Les piétons et les automobiles sont équipés de systèmes de sonorisation qui font que l’écoute de la musique est dorénavant plus associée au déplacement qu’à une station immobile. Le terme soundscape est donc une réelle « traduction », dans son sens de translation, de la métaphore « (la musique) c’est un peu comme une carte routière ». Elle est depuis peu lexicalisée dans une langue, l’anglais, et demeure vive dans l’autre, le français. La centralité de ce nœud conceptuel a été établie par le gradient de vivacité métaphorique déduit

de l'observation des contours prosodiques et non une étude de fréquence d'apparition ou d'évaluation subjective de métaphoricité. Dans les deux langues, ce nœud conceptuel est au cœur de nos vies et de nos représentations :

ESCAPE → LANDSCAPE → MINDSCAPE → SOUNDSCAPE

La musique est émotion, et émouvoir revient à déplacer. Ce déplacement, cette déstabilisation de l'émotion (to move someone) se trace dans le chamboulement de la syntaxe, de la morphologie quelque fois (cf chapitre 4.6) et surtout dans la prosodie. Le magazine en ligne *Soundscape*, qui se veut un magazine d'écologie acoustique, allie dans sa conception deux explications du terme soundscape. Un en tant qu'agglomération de (sound + landscape) et de (sound + escape). Ces deux théories possibles pour ce terme portemanteau sont aussi les deux espaces conceptuels au cœur des représentations de la musique. L'entête du magazine est une véritable métaphore visuelle et donc un excellent raccourci pour conclure sur cette présence concrète des mappings métaphoriques dans la vie de tous les jours :

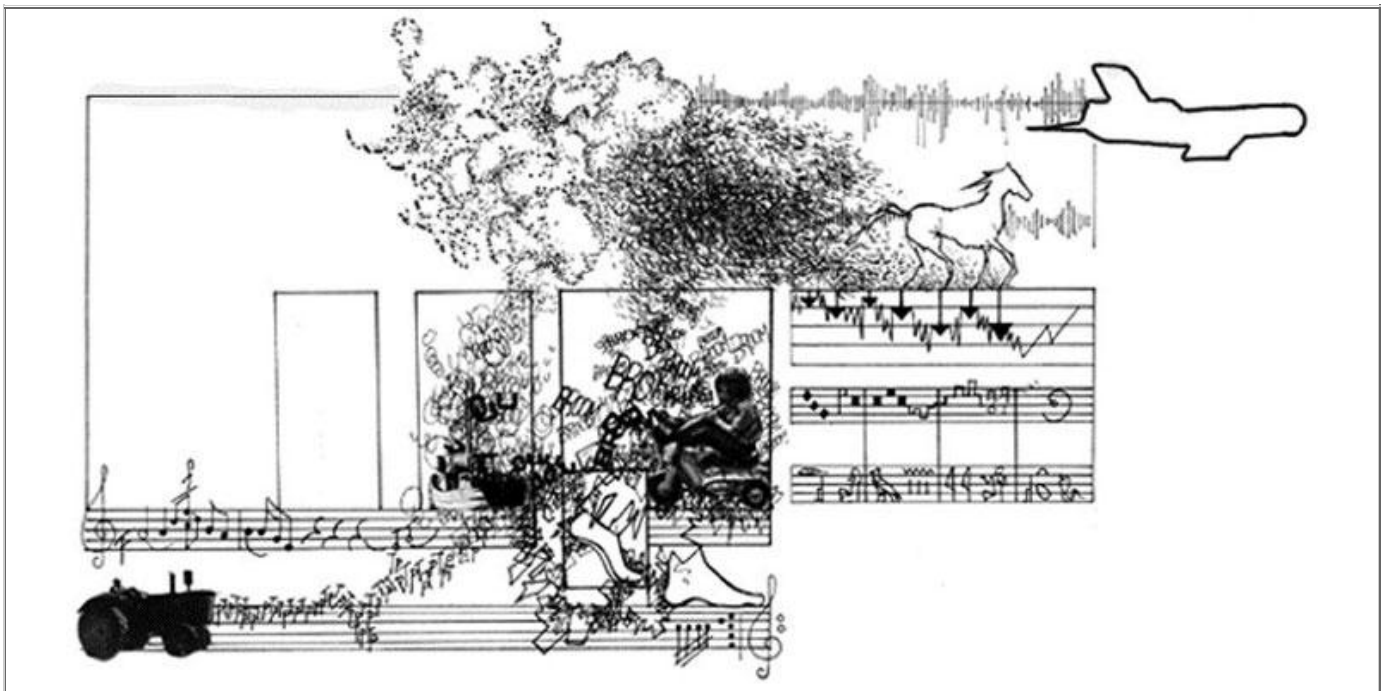


Figure 157 : Logo de Soundscape

A picture is worth a thousand words: tout y est. Les portées musicales sont les routes. Le long de ces routes-portées, on distingue au centre la présence de blocs qui font écho au concept de container ("you move into the next section"). Les moyens de locomotion sont le tracteur qui laboure les sillons de la portée, le cheval qui recycle le concept de CHEVAUCHEMENT, l'avion qui introduit la VERTICALITE, et la bicyclette sur laquelle l'enfant joue de la flûte... L'itinéraire est donc une combinaison de groove/sillon où les notes fleurissent, et de chemin qui guide les pas du musicien, ou encore de topos ondulaire (en haut à droite), prairie dont les brins d'herbe se confondent avec les sabots du cheval qui la foulent. Ce cheval blanc, symbole de sexualité et d'émotion est directement superposé en représentation à l'onde du sonogramme. L'icône est une mise en abîme de toutes les métaphores de DEPLACEMENT du corpus. Les représentations, classiques et métaphoriques y sont réunis et génère en leur centre un brasier ? (fire) une nébuleuse masse indistincte en son milieu, la naissance du sens ?

8.9 Discussion : mapping conceptuel et traduction

8.9.1 Cartographie conceptuelle des représentations musicales

L'ébauche de cartographie cognitive a été mise en place à la fois à l'aide de concepts simples et de concepts structuraux qui positionnent l'actant par rapport à son action (faire ou écouter de la musique). Les théories linguistiques les plus récentes comme celles de *class-inclusion* de Glucksberg s'accordent pour affirmer que les processus cognitifs mobilisés pour le traitement de la métaphore et du sens littéral sont similaires sinon identiques :

Future research might also specifically address syntax and sentential position of the metaphoric constituent within the metaphoric sentence. These factors were matched in our study but influenced cognitive processes in linguistic studies [26, 41 and 43]. Current linguistic theories like the class-inclusion theory by Glucksberg (see [11 and 28]) emphasize equivalent cognitive processes for metaphors and literal sentences. (Rapp 2004:10)

Sans entrer dans les détails, et ne voulant pas aborder de concepts neurobiologiques, la conclusion des auteurs supra (Rapp et al) illustre l'édifice du mapping cognitif lié à la représentation de la musique qui se dégage des EMV du corpus. Les concepts utilisés dans les mappings métaphoriques sont « adjacents » les uns aux autres. Si MUSIQUE et LANGUE sont adjacents, et LANGUE et NOURRITURE également, alors MUSIQUE et NOURRITURE peuvent être associées. De même, les concepts de LANGUE et de NOURRITURE font intervenir celui de CORPS-CONTENANT, et donc ce dernier fonctionne également avec la musique. Le terme adjacent est à peine métaphorique, comme il sera vu dans la conclusion qui suit et fait état des derniers travaux effectués sur la mémoire et l'association d'événements. Le principe de transitivité entre ces différentes associations conceptuelles concerne l'ensemble de l'énoncé, non seulement les concepts « pleins » tels langue et musique, mais également les structures directionnelles et spatiales exprimées majoritairement par les particules pré- et post-positionnelles. Cela est illustré par l'utilisation de particules spécifiques dans le cadre de représentations spécifiques (composition musicale → ON/SUR, performance/écoute musicale → INTO/DEDANS).

Le premier enseignement de cette exploration du degré de vivacité métaphorique en liaison avec le concept de distance sémantique et de mapping est que la vivacité métaphorique n'est pas systématiquement liée avec la distance sémantique. Les métaphores en accord avec [LA MUSIQUE EST UN LANGAGE] sont généralement moins vives que celles de déplacement. Est-ce à dire que le concept de langage est plus éloigné de celui de musique que celui de déplacement ? Pas forcément. Comme il a été vu, la musique est un catalyseur d'émotions et les émotions sont assimilées à un déplacement (I jumped out of my skin, j'étais hors de moi → « like you're out of your body almost, 98, E3 ») ainsi que la musique. La vraie question est de comparer la proximité entre ce que l'on ressent en écoutant de la musique et en contemplant un paysage en voyageant avec la proximité entre écouter de la musique et écouter quelqu'un vous parler. Si les concepts de langue et de musique sont plus proches que ceux de voyage et de musique, il en est tout autrement quant à leurs effets, et à part pour quelques musiciens, écouter quelqu'un parler ne procure pas du tout le même effet qu'un air de musique, la musique fait danser, les paroles clouent sur place.

La vivacité métaphorique ne correspond donc pas à une compensation d'un sens qui serait alambiqué, mais à des liens conceptuels moins empruntés mais tout aussi réels. Les métaphores vives sont un effort de communiquer les émotions provoquées par les perceptions, en invoquant d'autres perceptions, d'autres interactions avec le monde, et la musique s'inscrit effectivement dans le paysage, dans le sens où elle l'occupe, où le monde est plein de bruit.

La vivacité métaphorique est donc liée non pas uniquement à l'éloignement des concepts que la métaphore met en jeu, mais à l'émotion. Il n'y a pas de vivacité métaphorique sans émotion, et cette émotion se reflète dans la prosodie. L'émotion de celui qui la produit et qui en la produisant, progresse (avance) dans sa connaissance intime. La métaphore est donc ici vue dans sa dimension maïeutique.

Représentation schématique des mappings

Aucune représentation graphique en deux ou trois dimensions n'est satisfaisante pour ces mappings. Un schéma radial résume cependant les liens que les différents concepts entretiennent avec celui de musique. Ce schéma ne fait pas intervenir les pondérations qui seraient inversement proportionnelles à la distance sémantique des concepts avec le concept central.



Figure 158 : Les différents concepts cartographiés à proximité de celui de MUSIQUE

Il est également nécessaire de faire ressortir dans la schématisation les concepts liés cognitivement. En effet lorsque le concept de CONTAINER est mobilisé, il fait inéluctablement intervenir celui de TRAJECTOIRE puisque lorsque la référence est faite à un processus ou un actant assimilé à un CONTAINER il s'agit de faire état d'une rentrée ou d'une sortie de ce container conceptuel (*we moved **into** the next section /elle a lâché*).

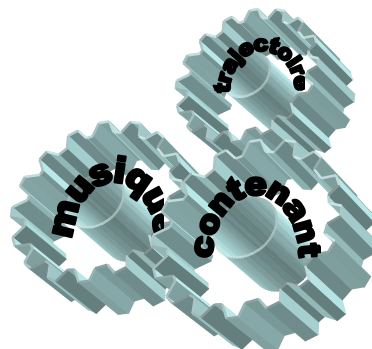


Figure 159 : l'interdépendance des différents containers mis en jeu dans les représentations de la musique

Le réseau conceptuel que sont les mappings est l'essence même de ce qu'est la musique. Celle-ci ne peut être exprimée que de façon déplacée. Il faudrait théoriquement gommer le concept de musique des représentations schématiques supra puisque toute évocation de l'impact de la musique par l'acteur ou l'écouter est systématiquement métaphorique. L'expérience musicale (et non la réception du signal sonore qui peut être ressentie comme plus ou moins forte et donc de façon non métaphorique) n'est que la somme de ces représentations conceptuelles et leur intégration. « Take this metaphor away and you take away the experience of music » (Zbikowski 1998:2)

Pour résumer ce point de vue que le corpus confirme, la musique est une construction mentale intentionnelle. Elle est faite (*a matter of*) des différentes façons dont nous percevons le monde, et en cela une classe d'expériences différentes de stimuli tels que l'absorption de nourriture ou l'écoute d'un message verbal qui ont leur vocabulaire propre. Les métaphores de la musique ne sont donc pas un supplément à notre compréhension de la musique, mais en forment la base même. En accord avec Scruton, le corpus, par la cohérence inter-langue de ses métaphores, semble démontrer que celles-ci sont indispensables à toute description de l'expérience musicale. La musique est une construction conceptuelle. Elle n'est pas un concept de base mais est cependant réutilisée comme instrument de construction conceptuelle (description de la langue, d'arts picturaux). Le concept de musique est utilisé pour construire des représentations de processus du même ordre (artistique, émotionnel) qui est un ordre de rang différent des concepts de base de nos représentations (container, déplacement, verticalité). Il faudrait donc rajouter au moins une dimension aux simples représentations de réseaux conceptuels plats, celle de la hiérarchie des concepts. Les concepts de base sont mobilisés le plus souvent, mais par transitivité, les représentations de surface peuvent ne faire état que de concepts de rang supérieur.

(27) and the singer is the main I guess **vehicle** for the band (179, E5)

Le concept *vehicle* a mobilisé celui de déplacement, de container, de verticalité, d'apposition. On aurait donc une représentation en étage où les concepts de rang supérieur sont les moins utilisés car ils représentent la somme de plusieurs concepts :

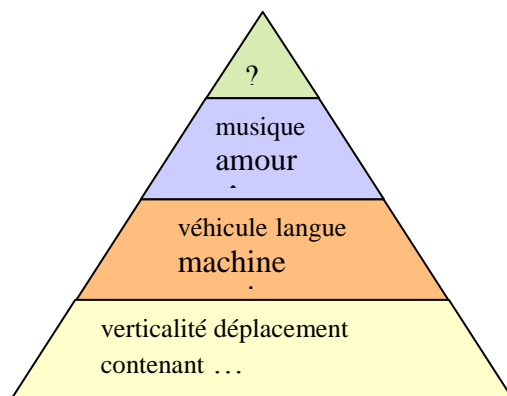


Figure 160 : représentation pyramidale des mappings conceptuels

8.9.2 La traduction des métaphores dans une perspective conceptuelle : ébauche d'une cartographie de traduction des métaphores

Les observations menées font ressortir deux conceptions de la spécificité de la métaphore vive qui doivent être prises en compte pour la traduction des métaphores. Le concept d'éléments *hypercodants* dans une perspective génétique de la langue et celui de *vivacité métaphorique*, intrinsèquement liée aux mappings, car la vivacité doit exister au sein de mappings communs aux acteurs de l'échange verbal pour être comprise, et elle est aussi pondérée par l'éloignement des concepts source et cible dans ces mappings.

Le concept d'élément *hypercodant* est lié à la structure informationnelle des EM, puisque le terme *hypercodant* dans une perspective linguistico-génétique correspond à un apport d'information nouvelle sur deux niveaux, un niveau référentiel extérieur (information sur le monde extralinguistique) et un niveau de référence à la langue (métalinguistique).

Le concept de vivacité métaphorique est lié à la réalisation en surface de la référence à plusieurs concepts par un ou plusieurs termes qui présentent une violation sémantique nouvelle ou renouvelée. Les deux conceptions réfèrent au même phénomène à la différence que le terme *hypercodant* peut aussi s'appliquer à l'ironie, la métonymie, alors que celui de vivacité est spécifique à la métaphore et aux autres innovations lexicales.

Ainsi les métaphores reflétant le mapping LANGUE-MUSIQUE seront ou lexicales ou réalisées comme métaphore vive, dans le sens où « l'on prend conscience que l'on utilise une métaphore ». En contrepartie, le mapping MUSIQUE-DEPLACEMENT déchaîne un foisonnement de métaphores vives. Ces différences sont aussi liées à un gradient de profondeur. Certains mappings correspondent plus à des expériences corporelles liées elles-mêmes à des émotions fondatrices de ce que nous sommes en tant qu'être humain. Ces mappings 'émotionnels' sont généralement exportables d'une langue à une autre, et en particulier entre le français et l'anglais. Les mappings faisant intervenir moins de distance conceptuelle sont plus culturels. Plus on se rapproche du pôle des mappings qui ne produisent que des métaphores lexicales (temps = distance), et plus les métaphores seront difficilement directement traduisibles. Métaphore lexicale rime avec difficulté de traduction, métaphore vive avec traductibilité.

8.9.3 Une problématique rarement abordée

Les quelques théoriciens qui s'intéressent à la traduction de la métaphore déplorent la rareté des recherches sur ce thème. La présente étude illustre le fait que l'établissement de mappings et de la vivacité métaphorique par rapport à chacun d'eux permet de faciliter le travail de traduction.

Une dichotomie métaphore lexicale/métaphore vive

En effet, les métaphores lexicales n'exigent pas d'être traduites par une métaphore lexicale dans l'autre langue puisque leur métaphoricité, la présence conjointe et vive de deux concepts, a disparu au fil des usages.

A l'opposé, les métaphores vives mettent en présence ces deux concepts selon les mappings explorés lors du chapitre précédent. Alors deux cas de figure se présentent, ou les mappings sont similaires dans les deux langues et les termes pourront se traduire littéralement en respectant les contraintes syntaxiques et morphogénétiques de la langue cible, ou les mappings sont différents et une transposition de concepts source devra être opérée pour la compréhension de la métaphore et la traduction du concept source.

Transpositions morphosyntaxiques

Il est ressorti de l'observation systématique par mapping que bien que l'anglais autorise avec davantage de flexibilité l'utilisation des particules locatives, elles ne sont pas proscrites en français. Mais la traduction de *I was into it* par *j'étais dedans* produit un écart de métaphoricité, et aboutit à un énoncé cible qui aura un effet différent sur le récepteur cible. Ce problème doit être traité à la lueur des enseignements de l'analyse du corpus.

8.9.4 Nécessité d'une carte conceptuelle inter-culturelle pondérée pour la traduction des métaphores conceptuelles de la musique

Il est donc nécessaire d'apprécier la vivacité métaphorique respective non plus seulement de lexèmes 'pleins' mais de lexèmes grammaticaux ou structuraux dans les deux langues. C'est ce qui a été effectué dans le chapitre précédent qui met en lumière la plus grande propension de l'anglais pour l'usage des particules locatives, et donc leur plus faible vivacité métaphorique (voire métaphoricité nulle) dans cette langue. Comment gérer les traductions de celles-ci ? Il ne s'agit pas seulement d'une application de résultats conceptuels de la présente étude mais d'une façon de redéfinir la traduction à l'aide d'une approche conceptuelle et qui utilise des corpus oraux comme outil, comme dictionnaire vivant de la langue parlée. Conclure cette étude par la question de la traduction semble intrinsèque à sa nature même. En effet le corpus était monothématique et en deux langues (et trois dialectes). Le corpus est donc une traduction du ressenti de la musique dans trois dialectes. De plus, la métaphore elle-même a été définie comme traduction. Cette utilisation des corpus oraux comme outil de traduction ne doit pas délaissier la prosodie qui est l'ultime preuve de vivacité métaphorique intentionnée.

Dans un premier temps il est nécessaire d'observer l'état de la question de la traduction des métaphores, et ensuite de sélectionner une stratégie qui s'inspire des résultats de l'analyse du présent corpus. Cette stratégie s'illustrera par une étude de cas.

8.9.5 Les approches actuelles de la traduction des métaphores

On peut ici suivre la trame proposée par Christina Schäffner (Schäffner 2003), tout en conservant un regard critique.

Cette étude fait état du problème posé par la traduction des métaphores, et se penche sur la nature contrastive des métaphores dans différentes langues en partant du constat que les différences sont de deux ordres, culturel et linguistique. Or, notre étude tend à démontrer que

les métaphores sont des mutations qui s'effectuent à un des niveaux du passage de la sémantique profonde à la production sonore du message oral. Elles peuvent effectivement s'effectuer au niveau de la sélection des espaces conceptuels, ce qui correspond aux différences culturelles, et elles peuvent s'effectuer au niveau du passage depuis le niveau syntaxique et morphologique profond à la réalisation morphosyntaxique de surface.

	anglais	français
Métaphore culturelle	<i>that 's a totally different animal and then the tango from Argentina that 's a different animal erm (83,E2)</i>	<i>en en décor pour moi c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique (133, F4) il faut que je fasse ma ma ma synthèse ma ma sauce(177, F5)</i>
Métaphore linguistique	<i>it 's all just spread out around everywhere you know (182, E5)</i>	<i>le tempo c'est une question en fait d' énergie que l' on donne sur une phrase donnée et on on reprend cette énergie on la freine on l' accélère (165,F5)</i>

En ce qui concerne les exemples ci-dessus, les empois métaphoriques culturels de l'animal pour l'anglais (qui emploie d'avantage de métaphores animalières que le français) et de la nourriture pour le français doivent être transposés en français. Seul un large corpus oral pourrait donner un équivalent satisfaisant et qui aurait le même sens et la même connotation dans la langue cible pour les interlocuteurs cibles. En ce qui concerne les difficultés linguistiques, elles peuvent être traitées de façon plus aisée. Les transpositions seront morphologiques et syntaxiques :

it 's all just **spread out around** everywhere you know (182, E5)
→ ça s'étale partout, ça part dans tous les sens

on reprend cette énergie on la **freine** on l' **accélère** (194, F5)
→ and you get that energy back, make it slow down, accelerate

Il nous apparaît à la lumière du corpus que cette dichotomie est artificielle, et que les difficultés caractérisées comme 'linguistiques', les particules locatives en anglais par exemple, sont également d'ordre culturel. L'emploi envahissant des particules IN/OUT en anglais devient, ou est le reflet de différences culturelles. L'utilisation de eat in/eat out pour rester chez soi et cuisiner/ sortir manger dans un établissement extérieur, apparaît tout d'abord comme une difficulté d'ordre linguistique, or elle peut aussi être considérée comme culturelle.

L'importance du passage entre l'intérieur du foyer et le monde public n'est pas similaire dans les deux cultures. Le climat est différent, et l'importance attribuée à la cuisine différente. Ainsi, l'accent serait davantage porté sur l'action de celui qui cuisine en français. 'Faire à manger/ aller au restaurant' semble une traduction plus fidèle.

Les approches linguistique ou fonctionnelles prennent toutes en considération un texte source et un texte cible. Le texte source est considéré dans une situation et une culture. Le texte source doit en conséquence, selon les approches fonctionnelles, avoir potentiellement le même effet sur les récepteurs cibles dans la situation cible. Dans l'exemple ci-dessus eat

in/eat out, le contexte de la restauration et l'habitus alimentaire varient avec la culture. La justesse du texte cible est donc mesurée autant par son effet sur les allocutaires cibles que par son respect du texte source.

Or les résultats prosodiques semblent confirmer que la métaphore vive a un effet double sur l'allocutaire, en tant que référence extralinguistique et métalinguistique. Il faut donc que cet effet soit également véhiculé par le texte source. Venuti (1995), au contraire, suggère que la traduction doit être un endroit où une autre culture émerge, ou le récepteur doit trouver la saveur d'une altérité culturelle.

La présente étude ne permet pas d'illustrer ces modèles normatifs ; elle présente un modèle descriptif. En effet le corpus lui-même contient des métaphores et leur traduction dans l'autre langue :

we make things ebb and flow/ il y a ce que j'appelle le flux et le reflux

Le problème demeure avec ces traductions intra-corpus de ce que Christina Schäffner résume par le terme équivalence. Elle reprend un exemple de traduction de métaphore par un terme littéral :

rooting out the faults → éliminer les fautes

La métaphore originale comprend trois éléments, le véhicule 'to root out' (*arracher en déracinant*), le topic (*éliminer*) et le **teneur** qui d'après elle correspond aux qualités mises en commun entre le topique et le véhicule. Traduire littéralement la métaphore semble culturellement difficile, la supprimer en glosant retire l'irradiation qui se dégage de cette superposition de concepts, la profondeur donnée par la double dimension de la métaphore.

Van den Broeck (1981 :73-74) avance une nouvelle façon de considérer la métaphore dans le cadre de sa traduction. Il considère trois types de métaphore :

Les métaphores lexicalisées
Les métaphores conventionnelles
Les métaphores privées

Il émet ensuite l'hypothèse que l'observation détaillée de la façon dont ces trois types de métaphores sont traduites peut donner des règles applicables selon la catégorie par la suite. Newark (1981) distingue cinq types de métaphores, morte, cliché, classique, récente et originale. De façon très cohérente avec la dichotomie mise en avant à la suite de l'analyse contrastive des réseaux conceptuels, à savoir métaphore vive/lexicalisée, ces deux auteurs présentent une typographie des métaphores qui revient à établir un gradient de vivacité métaphorique.

Newark dresse ensuite une liste des méthodes possibles de traduction des métaphores :

1. Reproduction de la même image dans le TC (texte cible) *ebb and flow/ flux et reflux*.
2. Remplacer une image dans le TS (texte source) par une autre image dans le TC : *fish to fry— d'autres chats à fouetter*
3. Traduction de la métaphore par une comparaison, en retenant l'image, Ces zones cryptaire ou 's' élabore la beauté'.—The crypt-like areas where beauty is manufactured. D'après Newark, cette méthode peut supprimer le choc, la force de la vision métaphorique.
4. Traduction de la métaphore par une métaphore et de la glose expliquant la métaphore, tout un vocabulaire molièresque—a whole repertoire of medical quackery

such as Molière might have used. Même perte d'effet que la technique précédente.

5. Transformation de la métaphore en sens (glose). C'est de la nourriture (la musique) → I can't live without music. Newark remarque que l'aspect émotionnel est perdu.

6. Suppression de la métaphore si celle-ci est redondante.

7. Utilisation de la même métaphore avec des sens supplémentaires.

On peut également traduire un usage littéral par une métaphore, ou tout simplement rajouter une métaphore dans le TC qui ne correspond à aucun élément dans le TS.

8.9.6 L'approche cognitive de la traduction des métaphores

L'approche cognitive se distingue de celles évoquées supra en se focalisant sur la signification profonde de la métaphore, à savoir la réalisation en surface de mappings conceptuels. La traductibilité des métaphores n'est donc plus, comme l'affirme l'auteur, la prise en considération d'expressions linguistiques, mais des mappings sous-jacents. La conclusion de l'auteur porte sur la nécessité de faire la distinction entre les métaphores spécifiques à une culture et celles qui n'ont pas de frontières culturelles. La plupart des mappings qui forment l'assise de notre réseau conceptuel sont liés à des expériences corporelles universelles et ce sont donc les réalisations linguistiques qui sont liées à la culture et non les mappings.

Les conclusions de l'analyse des Es du corpus sont similaires. Les mappings sont largement identiques. Néanmoins certains sont à l'origine de plus de vivacité métaphorique dans une langue que dans l'autre. Les mappings dépassent le couplage de notions et font également intervenir des structures. Ainsi, le mapping du DEPLACEMENT s'est avéré être le plus productif, et de façon différente dans les deux langues. L'anglais a davantage recours à des termes structuraux que le français. Christina Schäffner arrive à la même conclusion dans un domaine différent :

1. One conceptual metaphor commonly used both in English and German political texts is a movement metaphor (POLITICS IS MOVEMENT ALONG A PATH TOWARDS A DESTINATION). In the linguistic realization, the path metaphor in English texts is usually more elaborate and combined with a verb, whereas in German this is not necessarily so,

2. Conceptual metaphors may be culture-specific at a more specific level, but culture-overlapping (or maybe universal) at a more abstract level

Les métaphores de déplacement sont plus développées syntagmatiquement en anglais qu'en allemand, de même elles le sont plus dans le corpus en anglais qu'en français. La deuxième conclusion de l'auteur illustre donc également les résultats de cette étude. Les réseaux conceptuels sont identiques à un niveau supérieur abstrait, mais varient dans des applications spécifiques liées à la réalisation linguistique. Comme l'exemple *eat in/eat out* l'illustre, ces différences linguistiques peuvent aussi correspondre à des différences culturelles.

Une autre conclusion est que les métaphores vives correspondant à des mappings invariants culturellement sont traduisibles littéralement. D'où l'utilité de posséder des outils de mesure de la vivacité métaphorique. Ces outils peuvent être construits à l'oral par la prosodie, et en ce sens l'oral apporte une nouvelle dimension à la traduction. La comparaison de corpus

contrastifs peut donc constituer une base pour l'élaboration d'un outil de traduction, et cela en prenant en considération les mappings conceptuels mis en jeu et la vivacité métaphorique.

Moins les métaphores seront vives, plus les traductions feront intervenir des mappings différents. Les concepts liés pourront être différentes :

- 1/ à un niveau supérieur ou inférieur dans l'organisation hiérarchique des concepts évoquée plus haut (container → noyau),
- 2/ lié à un autre concept par transitivité,
- 3/ plus ou moins développé.

8.9.7 Corpus oral et traduction

L'apport des corpus oraux est double. Ils offrent un outil prosodique de mesure de vivacité métaphorique qui est directement en phase avec les réseaux conceptuels sous-jacents. Or la vivacité métaphorique est directement liée à la traduction, car elle signale la présence d'au moins deux concepts qu'il convient de traduire également.

Le deuxième bénéfice attendu de cette étude est que la production orale de métaphores vives étant spontanée, elle est davantage une révélation en temps réel des associations conceptuelles qui animent ces représentations. L'identification de contours spécifiques aux métaphores vives démontre cette authenticité.

Les métaphores produites à l'oral dans une langue sont donc les meilleures traductions possibles de celles produites de façon spontanée dans une autre langue pour décrire le même phénomène musical. L'analyse de traductions intra-corpus peut donc être un moyen parallèle d'analyse contrastive des réseaux conceptuels et de leur fonctionnement, aux côtés de méthodes neurophysiologiques.

8.9.8 Un cas de figure : Lâcher/let it out

	Français	anglais
Métaphores lexicales	<p>il y a des choses j' ai j' ai senties qui sont sorties euh de euh (263, F5)</p> <p>il fallait que les choses sortent il fallait que les choses se ouais partent (170, F5)</p> <p>je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses intérieurs (233, F5)</p> <p>qu' elle a puisé vraiment en elle pour euh euh pour trouver ça (215, F5)</p> <p>d' être capable de lâcher en fait et lâcher (209, F5)</p>	<p>and you make them come out of your voice (247, E10)</p> <p>whereas the British Blues tends to chew it up and spit it out (325, E12)</p> <p>jazz is all about expressing the self and improvising (177, E5)</p> <p>you have what 's inside of you and you pour it out that 's I mean that 's how (233, E10)</p> <p>so so all that comes out when I 'm playing at some point (184, E7)</p>
Métaphores vives	<p>ça sort euh ça sort des poumons quoi directement et euh (111, F3)</p> <p>mais je pense qu' il y avait un verrou à lâcher (226, F5)</p> <p>ça s' est lâché parce que là j' ai dit bon (159, F5)</p> <p>les choses elles ont lâché quoi on va dire ça a lâché (246, F5)</p>	<p>erm it feels a little bit like you 're out of your body almost where when when I sing (112, E3)</p>

Tableau 126 : Comparatif des métaphores traduisant le concept de « lâcher »

On remarque que les métaphores lexicales seraient traduites au mieux en recherchant dans le corpus. Ainsi, on pourrait par exemple effectuer les transformations suivantes :

il fallait que les choses **sortent** il fallait que les choses se ouais **partent**
 → and you had to make it **come out, to spit it out**

qu' elle a **puisé** vraiment en **elle** pour euh euh pour trouver ça
 → she had what was **inside** of her and she **poured** it **out**

Les métaphores plus innovantes seraient rendues au mieux en traduisant littéralement, ce qui aboutirait à une équivalence à la fois référentielle et émotionnelle :

mais je pense qu' il y avait un verrou à **lâcher** → there was a **lock** which had to be **forced open**

On peut conclure en proposant une modélisation des métaphores conceptuelles de la musique dans un espace à trois dimensions. On aurait donc un plan où seraient cartographiés les différents concepts, et une troisième dimension qui symboliserait la vivacité, celle-ci étant par définition inversement proportionnelle à la fréquence d'apparition du concept.

Neuvième partie

Pistes et conclusion

9.1 Intérêt du corpus

Le corpus a permis la recherche et la mise en place d'outils de dépistage élaborés à partir d'entretiens libres sur une thématique imposée. La vivacité des propos, réécrits, transcrits, réinsérés dans leur contexte et leur cotexte, ont induit, dans leur forme même, le contraste entre langues et dialectes, devenant un proto-corpus, un embryon de corpus qui recèle les principes de son propre développement, à partir de sa configuration en langage XML avec des étiquetages modifiables. Au-delà du dialogue entre deux locuteurs se dessine celui entre plusieurs cultures. Des représentations que l'on peut juger similaires chez des locuteurs allophones sont réalisées de façon similaire ou différente selon les contraintes de chacune des langues :

et donc auto automatiquement l' **atterrissage** ne sera pas logique par rapport à un quatre quatre (293, F8)

he he he he really got down on that guitar (265, E10)

Ici, la représentation spatiale est homologue mais la réalisation morphosyntaxique est radicalement différente, le français sélectionnant préférentiellement des substantifs (atterrissage) alors que l'anglais intègre le complément circonstanciel dans le prédicat sous forme de composition verbale : « got down on ». D'autres représentations sont quasi-identiques :

we make things **ebb** and **flow** (210, E7)

il y a ce que j'appelle le flux et le reflux (219, F5)

Le français et l'anglais britannique (et américain) sont deux langues proches, expressions de cultures proches, d'où la présence de faux et de vrais amis dans les termes et les façons de parler de la musique, en particulier dans la métaphorisation. Si l'ensemble des transcriptions ne peut être considéré comme un corpus dans l'acception sociolinguistique du terme, les outils constitués sont applicables à de véritables corpus. Des tests, effectués sur des données écrites réunies pour servir de référence dans une recherche précédant cette thèse, ont été concluants. Les instruments développés lors de cette étude sont de deux types :

- ceux destinés au traitement des textes écrits, comprenant entre autre les scripts d'énoncés oraux,
- ceux spécifiques à l'oral qui intègrent les données prosodiques dans la détermination du faisceau de propriétés métaphoriques (métaphorème) tel que défini au chapitre 5.

Les deux types d'outil se complètent et peuvent être utilisés conjointement.

9.2 Redéfinition du métaphorème

Le métaphorème est défini par Cameron L., et Deignan A. comme la convergence (*bundle*) de caractéristiques lexico-grammaticales, sémantiques, pragmatiques et affectives qui s'associent dans la métaphore et qui dirigent son interprétation tout en laissant une latitude à l'interprétation (Cameron Lynne, b :1). Notre étude a repris successivement les différentes instances du métaphorème de façon à établir des caractéristiques contrastives, des invariants et des différences.

La *structure informationnelle* constitue le premier niveau d'observation. Des différences dans la production métaphorique, en termes de vivacité et de mapping conceptuels, sont apparues entre les structures copulaires et les structures assertives. Les premières produisent davantage des métaphores statiques nucléaires (tête de métaphore), les autres des métaphores de déplacement majoritairement organiques (les termes produisant la violation sémantique sont disséminés sur l'axe syntagmatique, plus particulièrement le prédicat). Autant la première catégorie est réalisée de façon similaire syntaxiquement et morphologiquement dans les deux langues, autant la deuxième trouve des expressions différentes dans la mesure où l'anglais britannique, et l'anglais américain dans une moindre mesure, condense les compléments circonstanciels, les expressions de direction dans la construction verbale, notamment en composant le verbe. Ce niveau d'analyse a permis de mettre en parallèle structure syntaxique, organisation l'information acquise et prosodie.

9.3 Un outil spécifique à l'oral : la mise en place et l'utilisation de motifs prosodiques comme marqueurs de phores

L'étape suivante est liée à la spécificité de l'oral. En effet *les caractéristiques prosodiques* sont au centre du métaphorème à l'oral. On peut affirmer qu'avec la syntaxe bousculée, quelquefois anarchique, d'un oral spontané, les indices prosodiques sont plus fiables, quant à la métaphoricité, que ceux indiqués par l'analyse du script.

Cet élément qui a été rarement pris en compte dans les études sur la métaphore à l'oral constitue l'un des développements de cette étude afin d'établir une passerelle entre les études menées sur la prosodie-sens (Delattre 1966a, Di Cristo, 2004) et celles traitant de la métaphore :

Nous proposons en effet de noter les faits prosodiques en termes de distinctions catégorielles discrètes binaires, telles que : présence *vs* absence d'une marque de frontière, de prééminence, d'allongement, etc., tout en en spécifiant conjointement des degrés de frontière, de prééminence, d'allongement, etc. Les hypothèses qui sous-tendent cette procédure sont que les degrés ainsi encodés (qui doivent être validés expérimentalement par des tests de perception), sont culturellement signifiants et constituent un inventaire fermé. (Di Cristo, 2004: 105)

Dans l'inventaire fermé des degrés encodés et décodables au sein d'une culture, les contours prosodiques propres à la métaphore ont toute leur place. Cette analyse a tenté de les définir et de démontrer qu'il existe des invariants dans leur expression en surface. Dans le cadre d'un travail à base de corpus, la focalisation s'est volontairement limitée aux réalisations de surface, dans une démarche empirique, même si l'on s'est autorisé quelques rares considérations théoriques sur l'origine biologique et neuro-physiologique de l'expression de la prosodie au moment de modéliser des contours prosodiques.

L'ébauche d'une formalisation des CMV (contour de métaphore vive) représente une facette d'une exploration plus large d'autres fonctions signifiantes de la prosodie, de fonctions qui, comme la métaphore, éclairent la nature des attitudes et émotions sous-jacentes à l'information livrée par le locuteur. Les résultats cohérents fournis par les deux langues doivent être modulés. Il n'y a pas une intonation de la métaphore vive (il n'existe pas nécessairement de relation univoque entre un signifiant prosodique particulier et une signification spécifique) et les patrons ou signifiants prosodiques sont polysémiques, ce qui explique les fréquents malentendus. Toutefois, dans un contexte dont la métaphoricité est clairement établie par d'autres marqueurs, le patron prosodique apporte une information précieuse quant au degré de vivacité métaphorique.

9.4 Affinage d'un outil d'extraction d'EM de corpus : l'utilisation de calculs de distance sémantique entre l'élément observé et le topique

Les données prosodiques sont des indices de surface. Elles sont pertinentes dans un contexte dont la métaphoricité est déjà avérée. Outre le repérage intuitif et manuel de la violation sémantique qui est inhérent au principe de la métaphore, on a tenté de déterminer un moyen de dépistage plus mécanique, et aussi plus exploitable avec le style de corpus désormais disponibles, dont la taille ressemble à celle de banques de gènes. Il s'agit de recourir à l'étiquetage du corpus par un coefficient LSA qui chiffre la distance sémantique avec le topique. La tâche était facilitée par le caractère monothématique des interviews. Un prototype fonctionnant avec un étiquetage morphosyntaxique de dépendances a néanmoins été esquissé. Ce prototype permettrait de calculer la distance sémantique entre un élément et les termes dont il se rapproche dans le cadre de l'identification de métaphores *in presentia*.

L'outil de reconnaissance métaphorique par coefficients LSA est exploitable pour des documents écrits et pour des corpus oraux transcrits. La méthode n'est pas infaillible et son efficacité dépend des corpus traités par le moteur de calcul des coefficients. Il faudrait, pour améliorer les propositions faites dans ce travail, utiliser des corpus sans cesse renouvelés et, dans le cadre de l'oral, inclure des scripts d'oral.

L'acquisition de tels corpus est envisageable par le biais d'Internet. On peut notamment envisager de réunir des données de langue écrite, de langue orale (de nombreuses interviews sont désormais transcrites quotidiennement sur des sites journalistiques⁴⁷). L'outil prototypique élaboré avec des connaissances informatiques mobilisées pour la circonstance fonctionne à l'échelle du corpus pilote à partir duquel il a été constitué. Il paraît tout à fait envisageable d'automatiser le calcul des coefficients LSA dans le cadre d'une collaboration avec les centres de recherche qui ont mis en place des projets de recherche en ASL (Analyse Sémantique Latente).

L'exploitation du métaphorème peut aussi se concevoir comme un outil d'étude de l'apparition des innovations lexicales dans une dimension diachronique, devenant un moyen d'exploration de l'évolution de la langue dans une perspective darwinienne, à savoir l'articulation d'un système linguistique avec son milieu d'évolution.

9.5 Nouvelles voies d'observation des mappings conceptuels ouvertes par l'analyse de la vivacité métaphorique liée à l'observation des données prosodiques

Dans la perspective comprise entre ces deux angles d'attaque que sont le niveau informationnel et le niveau prosodique, l'analyse s'est orientée vers ce qu'on conjecture à l'origine de ces niveaux de surface de la production de l'énoncé, à savoir le niveau sémantique profond. Les énoncés du corpus, classés selon la sémantique et la métaphoricité de leurs têtes de métaphores, ont permis de dresser une cartographie des espaces conceptuels mis en jeu dans les métaphores sur la musique en français et en anglais. Dans un récent article publié dans *Scientific American*, Joe Tsien (Joe Z. Tsien, 2007 : 3-5) montre que les mappings conceptuels qui organisent le niveau sémantique profond à l'origine de la production

⁴⁷ cf. NPR.com, le site de la radio publique américaine

métaphorique ne seraient pas seulement une métaphore de linguiste, mais que les zones neuronales (qu'il nomme des *cliques*) cruciales de mémoires auxquelles nos expériences quotidiennes se réfèrent sont délimitées dans le cerveau et peuvent être suivies en temps réel par la mesure de leur activité.

Les événements *dramatiques* qui provoquent des émotions fortes installent les fondations et la structure de la mémoire. Des expériences menées sur des souris montrent que certains types d'événements éduquent des cliques de neurones qui sont mis en activité de façon binaire par les événements ultérieurs. Ainsi telle action physique sur la souris (remuer la boîte de son habitat) excite la clique SHAKE, la clique DISTURBING MOTION, et la clique STARTLING EVENT. On pourrait donc coder de façon binaire l'activité successive de ces trois cliques par le nombre 111. Le nombre d'événements fondamentaux (tremblement, événement perturbant, mouvement, plaisir/satisfaction) serait limité mais leur possibilité de combinaisons aussi vaste que le nombre de combinaisons qu'offre le code génétique.

Que ces cliques soient localisées dans la région CA1 de l'hippocampe n'est pas important ici, ce qui est important est qu'elles soient « mappées ». Deux caractéristiques soulignées par les auteurs sont importantes pour l'étude présente. Tout d'abord, ces cliques fonctionnent en réseau, et ceux-ci sont similaires aux réseaux conceptuels qui ont été dégagés dans l'analyse des EM.

161-a visualisation des réponses neuronales 161-b visualisation de la cartographie des cliques

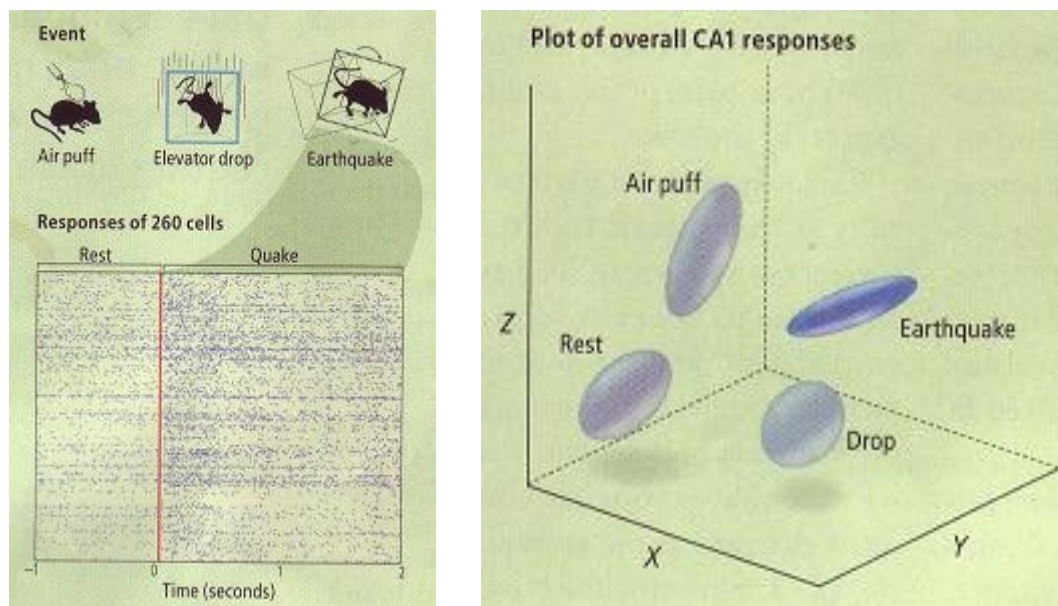


Figure 161 Activité des cliques neuronales lors de stimuli sensoriels

Ensuite les neurones en activité sont groupés en cliques qui correspondent chacune à un type d'événements bien particulier (figure 161-a), et ces cliques peuvent être situées les unes par rapport aux autres dans un graphe en trois dimensions.

Cette représentation correspond à une cartographie des cliques, et donc fait écho aux mappings conceptuels.

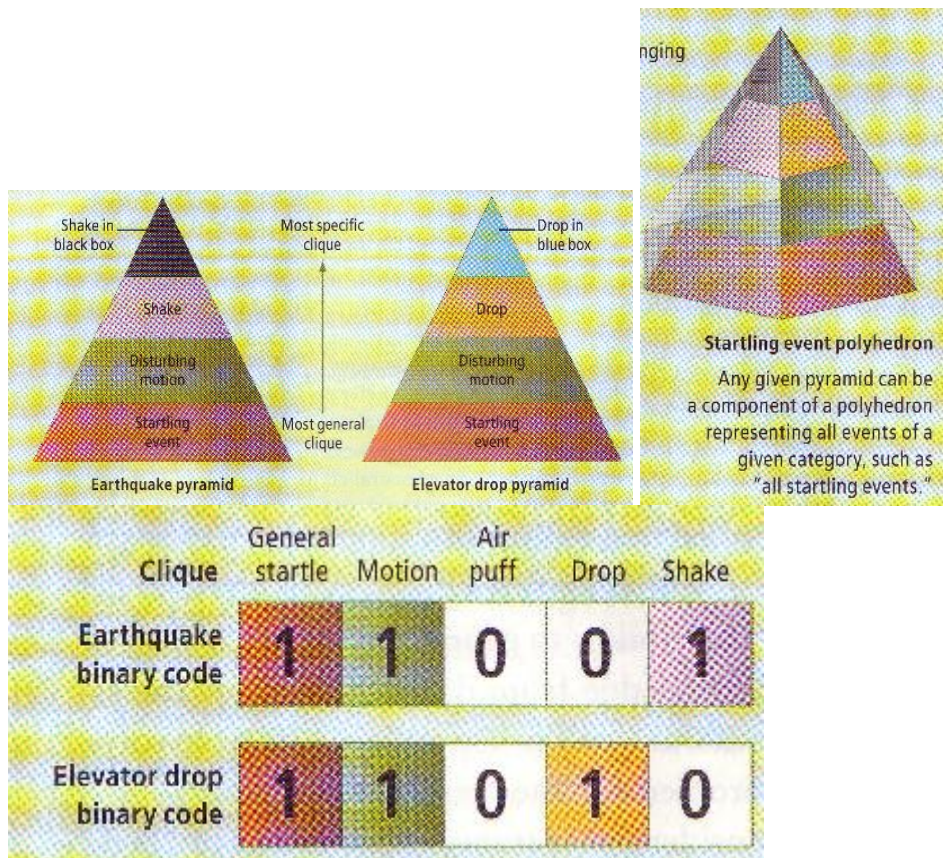
Deuxièmement, ces réseaux sont hiérarchiques. Chaque événement auquel la souris est soumise est toujours représenté par un ensemble de cliques neuronales qui sont organisées du général au spécifique.

Événement dérangeant → Dérangement causé par le mouvement → tremblement

Cette organisation est valable quel que soit l'événement considéré. On pourrait en tirer la conclusion que l'organisation est similaire à celle qui régit les mappings lors de la production métaphorique. En effet les auteurs précisent :

The brain relies on memory-coding cliques to record and extract different features of the same event, and it essentially arranges the information relating to a given event into a pyramid whose levels are arranged hierarchically ... We believe that such pyramids can be thought of as a component of a polyhedron that represents all events falling into a shared category, such as "all startling events"^(Ibid:4).

Figure 162 les représentations hiérarchiques de l'organisation de la mémoire



Les événements d'une catégorie sont organisés de façon hiérarchique, et chaque événement correspondant à une activité de plusieurs cliques, peut être codé en une suite binaire. Le parallèle considérerait que les catégories d'événements mémorisés auraient une organisation similaire aux catégories répertoriées à la fin de l'étude des EM du corpus, à savoir :

LANGAGE
CONTENANT
MOUVEMENT

Pour le démontrer, le mode opératoire consisterait à « suivre » les cliques neuronales excitées lors de la production métaphorique à l'oral. Cette opération a déjà été effectuée sur des patients. Les événements utilisés par les chercheurs sur des souris sont d'ordre physiologique, mais la parole et la représentation d'un sens à transmettre sont aussi concevables comme des charges émotionnelles, notamment dans le cadre de la métaphore. Il n'y a aucune raison pour que les associations métaphoriques conceptuelles ne fonctionnent pas sur le même modèle

que les associations imposées par la mémoire, ce que certains théoriciens de la métaphore considèrent déjà comme un fait établi :

language and conceptual structure from the 'source' domain of vision is used to depict a situation in the 'target' domain of knowledge and understanding. Particular elements of the source and target domains are picked out through a combination of the source language used ("in the dark") and the relevant conceptual metaphor, a 'mapping'—presumably stored as a knowledge structure in long-term memory—which tells us how elements in the two domains line up with each other. In this metaphor, knowledge structures which concern seeing have been put into correspondence with structures concerning knowledge and awareness. Because the mapping is principled, ignorance is associated with darkness as well as other conditions which preclude sight. In fact, thanks to the general mapping between visual perception and intellectual activity, nearly any concept related to the experience of vision is likely to have a clear counterpart in the realm of knowledge and ideas. We easily understand a novel sentence like "You'd need an electron microscope to find the point of this article"—and the conceptual metaphor is the mechanism by which we interpret such references. (Grady 2000:2)

Joseph Grady reprend la théorie des métaphores conceptuelles en l'illustrant par l'exemple [VOIR EST COMPRENDRE]. Il montre comment les mappings conceptuels se traduisent en automatisme et font que des métaphores telles que *Il faut un microscope électronique pour comprendre cet article* sont compréhensibles par tous. Ses propos deviennent intéressants lorsqu'il affirme que ces mappings sont, de façon admise, « stockés dans la mémoire à long terme ». Cela nous permet d'appliquer les découvertes de Tzien aux mappings métaphoriques, ou du moins de conjecturer que les mappings conceptuels produisant les métaphores sont régis par la même organisation spatiale que celle décrite dans l'article. J. Grady oppose la théorie des métaphores conceptuelles qui feraient appel à une mémoire à long terme, à la théorie des espaces mentaux de Fauconnier (Fauconnier 1998 :134-140). Alors que la théorie des métaphores conceptuelles fait intervenir deux espaces conceptuels — l'espace source et l'espace cible —, la théorie des *blends* fait intervenir quatre espaces, l'espace source et l'espace cible, l'espace générique qui représente les structures conceptuelles partagées par les concepts source et cible, et l'espace du *blend*, où le matériel mobilisé se combine et interagit de façon à créer un nouveau concept.

Notre essai pour établir des outils de mesure de gradient de vivacité métaphorique semble confirmer les deux théories, illustrant inégalement les métaphores vives et les métaphores lexicales (conventionnelles). En effet, la spontanéité et l'absence d'emphase ou de *hedgers* à l'oral pour les métaphores considérées comme peu vives font que celles-ci sont mieux appréhendées par la théorie des métaphores conceptuelles de Lakoff et ses disciples.

Les métaphores créatives, situées à un autre niveau d'argumentation, semblent mieux correspondre à la théorie des *blends* de Fauconnier. La création générée par la métaphore vive correspond au *blend*, résultat des interactions entre espace source et espace cible. La mobilisation des espaces source et cible opère à l'intérieur du même domaine. Une catégorie de métaphores est à distinguer, celle des métaphores conventionnelles : les associations sont encodées dans une culture et correspondent davantage à la mémoire collective d'une communauté linguistique qu'à des formes individuelles de création. La mémoire individuelle est supplantée par la mémoire inscrite dans la langue, laquelle est mémoire des associations qui existaient au moment de la création des métaphores. Ce ne sont plus des expériences personnelles dans un monde qui a changé par rapport à l'époque de la création de la métaphore désormais lexicalisée.

L'origine du mot "salsa" est assez mal connue : selon certains, il s'agit d'une métaphore indiquant que cette danse réunissait des ingrédients d'origines diverses (salsa signifie

littéralement "sauce") ; selon d'autres sources, la salsa doit son nom à une publicité pour une marque de sauces, qui sponsorisait les programmes émettant ce genre de musique⁴⁸

Comme cet exemple emprunté au monde de la musique l'illustre, déduire les espaces conceptuels en jeu dans les métaphores lexicalisées est un exercice périlleux ! Mais ces métaphores ne sont pas réalisées avec une emphase particulière. Il en va tout autrement pour les métaphores vives, quand les deux espaces conceptuels en jeu sont clairement appréciables, en particulier dans une visée contrastive qui se donnerait le projet d'établir des cartes de métaphoricité des différents couplages conceptuels dans différentes langues et différents contextes énonciatifs.

Si tel locuteur assimile métaphoriquement la musique à un trajet, ne serait-ce pas parce qu'au moment même où il tente de se représenter les effets produits par la musique par le biais d'expériences corporelles sa mémoire met également en activité ceux produits par un véritable voyage. On peut dire que dans la métaphore vive, il y a la manifestation d'un dialogue conflictuel intérieur dont les interférences conceptuelles qui font surface dans l'énoncé sont un résultat. Le locuteur semble accéder lui-même à ses propres transferts métaphoriques, les découvrir en même temps que son allocutaire. Cela semble être une explication possible de ce qui paraît être de l'étonnement, une surprise mêlée d'hésitation dans l'intonation des énoncés, attribués à une évaluation de la « maturité » du locuteur et de l'allocutaire par rapport à l'usage lexical. Cela est particulièrement sensible lorsqu'un terme est dit d'abord avec une intonation de focus neutre pour ensuite être répété avec cette emphase spécifique qu'on pourrait traduire par un auto-commentaire du type : « oui, en fait, maintenant que j'y pense, c'est bien le terme approprié, de façon métaphorique et aussi littérale ». On peut ici reprendre l'exemple développé supra :

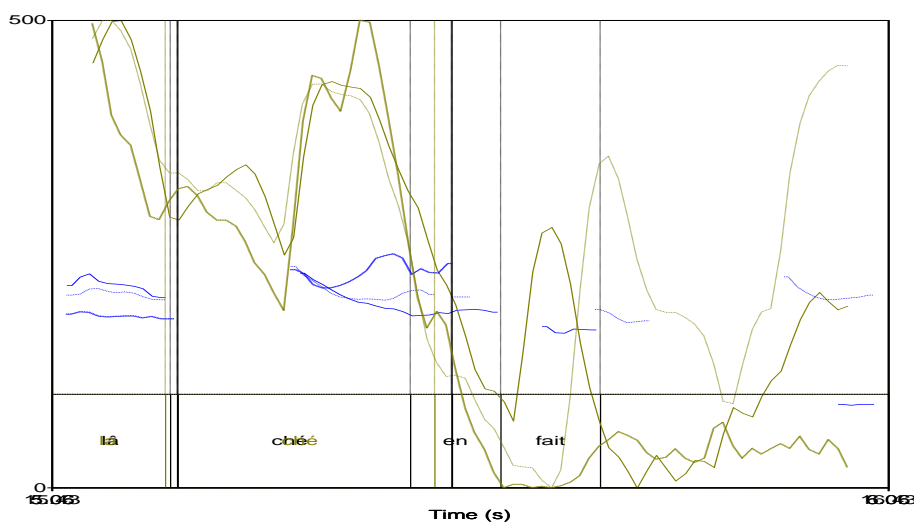


Figure 163 Trois occurrences de *lâché* par le même locuteur.
 aux répétitions j'avais pas tout lâché en fait j'ai gardé de la réserve (traits pleins) (F9)
 au moment du concert en fait les choses euh (pause) comment dirais-je ça s'est lâché
 (F9) (pointillés)
 les choses elles ont lâché on va dire ça a lâché (F9) (pointillés gras)

Ces trois occurrences sont insérées dans les mêmes structures informationnelles, et pourtant l'emphase se dessine progressivement. A la dixième occurrence, les contours (en pointillé gras) commencent à s'allonger et à présenter les caractéristiques CMV : le pic de fréquence de la première syllabe s'abaissant alors que celui de la deuxième syllabe accentuée se relève sur

⁴⁸ <http://www.offjazz.com/ds-salsa.htm>

la frontière droite de la syllabe. Le locuteur semble se réapproprier la métaphore. Cette hypothèse est renforcée par le fait que le locuteur développe cette métaphore tout au long de son entretien.

il y a des choses qui peuvent **passer**

j'avais gardé de la **réserve**

il fallait que les choses sortent que les choses se (pause) ouais **partent**

de mettre une partie de **moi-même** dans le morceau

Les contours des têtes de métaphores sont similaires pour toutes ces têtes de métaphore.

Ces cooccurrences réunissent plusieurs espaces conceptuels, celui de l'espace MUSIQUE avec l'espace CONTAINER. Métaphoriser peut être conçu comme une forme de mémoire sélective et semi-consciente. La spontanéité avec laquelle les métaphores vives orales sont produites (contrairement à ce qui se passe à l'écrit) tend à confirmer l'existence de réseaux cohérents que tous les travaux sur la métaphore confirment. Si ces réseaux sont l'image de notre rapport et de nos interactions physiques avec le monde (métaphores d'origine ontologique et expérientielle), alors il est logique qu'ils soient relativement similaires dans toutes les langues. En revanche, comme ils sont aussi l'image d'une culture et de pratiques linguistiques, ils doivent présenter des différences dans certaines langues. C'est donc à ce versant culturel — et donc linguistique — de l'origine des métaphores que l'on peut attribuer les différences remarquées entre les EM de l'anglais et du français.

La vivacité métaphorique suivrait, de façon idéale, un gradient qui correspondrait à l'organisation hiérarchique des cliques. Plus une clique est spécifique et plus les métaphores produites par le concept correspondant à cette clique ont de chances d'être vives. Ainsi, dans le domaine étudié, les métaphores faisant intervenir uniquement le concept de CONTAINER sont peu vives, celles qui font intervenir celui de LANGAGE ou de MOUVEMENT semblent l'être plus. Sur le plan contrastif, on remarque une plus forte vivacité métaphorique dans les métaphores utilisant le concept du container en français qu'en anglais. En effet des couples équivalents comme « I was into it /j'étais dedans » montrent que l'énoncé anglais est moins vif métaphoriquement que son homologue français, l'anglais recourant plus volontiers à des particules.

L'étude d'un seul type d'événement (l'expérience musicale) ne suffit pas à installer une hiérarchie. On ne peut affirmer, à ce stade, que l'activité cérébrale correspondant à la volonté de communiquer la représentation d'un événement corresponde à l'activité accompagnant l'événement lui même mais à titre d'hypothèse, la conviction d'une similarité est forte.

En conclusion, des analyses LSA et prosodiques pourraient faciliter la cartographie des mappings conceptuels et donner de précieuses indications sur la hiérarchie des mappings. La hiérarchie, établie pour les souris, pourrait s'appliquer aux hommes. Ce qui n'était qu'une métaphore, le mapping (la cartographie conceptuelle) s'ancrerait donc dans une réalité physique, et l'utilisation de concepts tels que la « distance sémantique », ou le « raccourci » sur l'axe paradigmatique serait littéralement justifiée.

9.6 Une conception génétique des innovations lexicales amorcées par la métaphore. Pistes de recherche ouvertes par les outils

Notre ambition est d'amorcer ce qui pourrait être une étude génético-linguistique de l'émergence des usages par le biais de la métaphore (mais aussi d'emprunts, de dérivations) à partir d'immense corpus tels ceux générés par internet. L'émergence des lexiques suscite déjà de nombreuses études d'analyse sémantique (internet-based semantic analysis). Les nouveaux usages lexicaux sont en partie générés par des métaphores innovantes. Un bon exemple du rôle créatif de la métaphore est celui apporté par Internet :

Les métaphores d'Internet sont donc dues à des raisons terminologiques, c'est-à-dire que leur émergence correspond au besoin pressant de nommer des réalités jusqu'alors inconnues ; la métaphore joue alors le rôle de « roue de secours langagière » : au lieu d'avoir recours à une terminologie inventée de toute pièce, on a fait du neuf avec du vieux, c'est-à-dire que l'on a réutilisé des mots dans un sens figuré. (Jamet, D.)

La métaphore consiste effectivement à « faire du neuf avec du vieux », c'est ce qui crée la violation sémantique. La dichotomie vieux/neuf a été au cœur de la problématique de l'étude puisque les outils mis en place permettent d'évaluer le degré de vivacité. La question de la vivacité est délicate, et certainement moins binaire que la littérature ne le suggère. Si à l'écrit il y a certains signes typographiques qui ne sont pas ambigus :

Une autre preuve typographique est l'absence de guillemets, qui indiquent souvent la présence d'une métaphore vive (au sens où l'entend P. Ricoeur), car ils sont la marque que les locuteurs ont conscience de la distance figurée qui existe (encore) (*Ibid.*)

la vivacité à l'oral est décelable par un ensemble de propriétés composant le faisceau métaphorique, notamment la prosodie qui représente un équivalent plus riche que les *guillemets* de l'écrit et qui permet de raviver certaines métaphores mortes de façon consciente par le locuteur. Les mutations au niveau de l'expression d'un sens ont d'abord lieu en profondeur ; ce sont des perceptions ou des représentations couplées ou parasitées par la mémoire à long terme ou par des éléments refoulés. Ces couplages dictent certains de nos comportements, langagiers mais aussi gestuels. Les efforts articulatoires et phonatoires sont des gestes, et font partie des éléments paralinguistiques qui sont considérés comme plus ou moins instinctifs. Seulement ces gestes instinctifs (paralinguistiques ou phonatoires) accompagnent l'encodage purement linguistique et le modifient :

la bête « connaît la grammaire », dans la mesure où la variabilité gestuelle s'ancre sur les contrastes phonologiques et tend à les renforcer. Une autre hypothèse, qui est également compatible avec la formulation précédente, mais qui reste à vérifier, serait celle de la distribution complémentaire, hypothèse selon laquelle la variabilité gestuelle occuperait les espaces laissés libres par l'expression des contrastes phonologiques proprement dits (*ibid* : 105)

La prosodie remarquée lors de métaphores vives renforce la violation sémantique, mais en accord avec l'autre hypothèse (Gussenhoven, 1999 : 283), elle occupe aussi les places laissées libres par la dichotomie accentuée/ non-accentuée, et on a affaire à un autre type d'accent que l'on a tenté de définir.

Cette composante est graduelle et scalaire, et non binaire : « Il est en effet envisageable de traiter, au moins partiellement, la composante dite graduelle de la grammaire non discrète en termes de distinctions scalaires, en ayant recours, par exemple, à un modèle de quantification approprié (cf Di Cristo, 2004) ». La prosodie n'est pas à la métaphore ce que le phénotype est au gène, à savoir que la mutation en profondeur (le mapping conceptuel qui est à l'origine de la métaphore) peut être plus ou moins révélé en surface. Elle peut signaler à différents degrés une métaphore existant au niveau conceptuel et présente sur l'axe syntagmatique. L'hypothèse est que le degré avec lequel celle-ci est signalée donne des informations sur la vivacité métaphorique.

Cette même métaphore qui tente d'unifier la deuxième partie de cette analyse en comparant l'étude du génome et de ses mutations avec celle d'immense corpus et de leur innovation avait été pressentie il y a quelques soixante années (Bachelard, 1942 :4) :

L'image est une plante qui a besoin de terre et de ciel, de substance et de forme. Les images trouvées par les hommes évoluent lentement, difficilement, et l'on comprend la profonde remarque de Joë Bousquet : « une image coûte autant de travail à l'humanité qu'un caractère nouveau à la plante. » Bien des images essayées ne peuvent vivre parce qu'elles sont de simples jeux formels, parce qu'elles ne sont pas vraiment adaptées à la matière qu'elles doivent parer.

Le caractère nouveau à la plante évoqué par Joë Bousquet est une autre façon de représenter la métaphore comme une mutation qui peut être éphémère ou durable jusqu'à s'inscrire dans la langue.

La conception génétique de la métaphore n'est pas extravagante. Evidemment, il ne s'agit pas d'insinuer que la langue est régulée par les gènes. Il s'agit d'une vraie métaphore qui, à partir de réelles similarités (l'utilisation d'un nombre fixe d'unités minimales qui se combinent pour donner naissance à des unités codantes), tente d'explorer ce qui, dans un concept, peut être présent, ou faciliter la compréhension de l'autre.

Comme les gènes et leur expression, certaines représentations ou associations demeurent non dicibles, enfouies, parce qu'elles ne trouvent pas d'encodage par le locuteur par incompatibilité avec les contraintes de la langue, qu'elles soient morphologiques, culturelles.

Les réalisations ou transcriptions des structures sémantiques profondes changent, mutent, et certaines mutations linguistiques (les métaphores de l'internet) semblent prospérer, d'autres néologismes — la *bravitude* pour prendre un exemple médiatique récent —, n'ont pas fait leur entrée dans la nouvelle édition du *Petit Robert*. Le mot « karscher » y est entré en 2006 par antonomase, mais les contours prosodiques de ce terme dans certaines utilisations ne semblent pas contredire sa vivacité métaphorique :

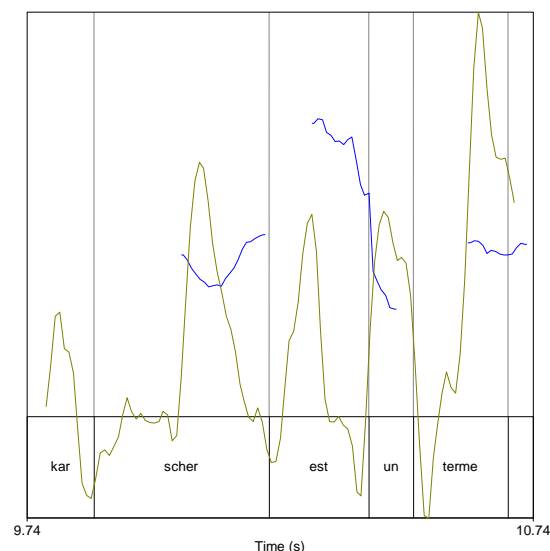


Figure 164 le terme nettoyé au karscher est un terme qui s'impose (N. Sarkozy)

Certaines espèces de métaphores disparaissent, d'autres prospèrent, mais plus que tout, l'étude de l'évolution de la langue requiert des corpus dont la taille nécessite des techniques d'extraction qui ne peuvent que gagner à s'inspirer de la génétique. Notamment, le concept de

marqueur peut être utilisé alors qu'il apparaît comme indispensable dans l'analyse de corpus de métaphores comme le coefficient de distance sémantique par rapport au topique.

Pour prolonger cette étude, deux directions sont apparues afin d'améliorer l'efficacité des résultats, suggérées par le déroulement même de l'analyse. La première est une amélioration des conditions scientifiques de l'étude du corpus. Elargir le corpus avec notamment des corpus multi-topiques, (une ébauche de méthode de dépistage de métaphores à partir de corpus sans thème précis a été présentée au chapitre 4), procéder à des tests de reconnaissance des parons métaphoriques comme étant des métaphores. L'autre est de recourir davantage à la littérature, celle qui n'existe pas sans métaphores, mais qui fige également les métaphores naissantes— les entrées, anciennes et nouvelles, dans le *Petit Robert*, sont illustrées par des citations le plus souvent littéraires. L'utilisation d'autres genres, la blogosphère, qui peut être considérée comme de l'oral écrit, permet de faire l'économie de l'étape de numérisation. En contrepartie, ces blogs n'offrent pas de dimension prosodique. L'utilisation conjointe de ces deux usages extrêmes de la langue, l'oral spontané et la littérature, peut aussi donner des indications sur le moment où une métaphore innovante se lexicalise. L'emploi d'une métaphore dans la littérature donne d'autres indices de vivacité ou d'intégration de nouvelles métaphores en éclairant par le contexte les emplois. Le balayage de tous les genres, du blog à la littérature, semble être un moyen efficace de valider des hypothèses sur certains mappings conceptuels.

En ce qui concerne la métaphore en tant que processus d'installation de nouveaux usages lexicaux, les critères prosodiques devraient permettre d'apprécier des stades de développement. L'utilisation de calculs de distance sémantique peut, à partir de grands corpus sans cesse renouvelés, apporter des renseignements complémentaires. La métaphore n'est qu'un des processus d'innovation lexicale, à côté des emprunts, des dérivations, mais le seul à porter la trace d'une hybridation, d'un crossing-over conceptuel.

En écho à l'introduction de cette étude qui prétendait établir une autre façon de comprendre la métaphore, par les patrons prosodiques des métaphores, en termes d'identification et de vivacité métaphorique, ce n'est plus en tant que fin que la métaphore est abordée, mais en tant qu'outil, et cet outil ouvre une fenêtre sur les mappings conceptuels qui évoluent avec le monde où elles s'actualisent. Au-delà de l'évaluation de la vivacité métaphorique, ces outils contribuent à une stratégie « génétique » d'appréhender les corpus. Aux concepts génétiques existants de la linguistique, se sont greffés au fil de ce travail ceux de « phonotype » (contours spécifiques d'innovation lexicale) et ceux de « mutation ». La vivacité métaphorique cède la place à une évaluation de la distance entre un élément de l'énoncé et le topique à cet endroit précis du discours. L'énoncé apparaît comme une succession de groupes d'éléments peu codants, codants, et hyper-codants, que l'on se risque ici à nommer hypercodons, signifiant un niveau supérieur d'encodage. Les zones peu codantes correspondent à de l'information prévisible et ont une utilité structurante dans l'espacement des zones codantes. Les métaphores ont, par ce moyen, quelque chance d'être comprises — un énoncé constitué d'une concentration de métaphores serait incompréhensible, et les métaphores cesseraient de l'être, se transformant en une sorte d'atopie. Les outils développés permettent l'analyse de ces répartitions pour différents genres. L'intérêt de cette conception génétique pour l'oral résiderait dans la réunion d'analyses fines d'unité intonatives minimales (repérage d'emphase par la prise en compte de tous les paramètres prosodiques) et d'analyses larges balayant d'immenses corpus, analyses rendues possibles par la numérisation et le formatage et le balisage en XML. On peut même envisager le balisage de chaque syllabe par des paramètres prosodiques.

9.7 Eclairage de la dichotomie structure génotypique/ phénotypique sur la traduction

La conclusion de l'analyse contrastive des mappings conceptuels est que les métaphores vives sont transférables directement entre deux langues proches comme le français et l'anglais, alors que les métaphores lexicalisées sont les éléments les plus délicats à traduire car les mappings ne sont plus systématiquement discernables, souvent parce que le référent extralinguistique a évolué et ne traduit plus de façon limpide le mapping conceptuel qui était présent à l'origine de la métaphore. C'est tout l'intérêt de repérer le degré de vivacité métaphorique dans une optique de traduction. Toute l'instrumentation, coefficients LSA et possibilité de coefficienter les paramètres prosodiques, peut être mise à contribution. Les métaphores lexicalisées, une fois repérées, pourraient être mises en mémoire comme telles. Autant les métaphores lexicalisées semblent repérables par la méthode LSA, autant les catachrèses ne le sont pas puisque, devenues d'emploi courant, les calculs de coefficients LSA effectués par cooccurrence les donneront comme proches sémantiquement de l'espace cible qu'elles désignent. Mais, par définition, leur traduction est répertoriée dans les dictionnaires puisque ce sont des catachrèses. On aura donc trois types de métaphores à considérer en traduction :

- 1/ Les catachrèses : *une note aiguë* → *a sharp note* (définition accessible dans le dictionnaire)
- 2/ Les métaphores lexicalisées : (utilisation d'un sémème non essentiel) :
« L'atterrissage ne sera pas logique par rapport à un quatre quatre » → *you won't get down on (land on) it logically* (utilisation de réalisations dans des corpus miroir et prise en compte des particularités morphosyntaxique de la langue)
- 3/ Les métaphores vives : « à la fin on était carrément euh dedans je me je me lâche un peu » → *we were into it* (Traduction quasi littérale dans le respect des règles morphosyntaxiques de la langue cible).

Ces catégories ne représentent que des pôles et la quantification de la métaphoricité par la résultante des forces en présence dans le métaphorème défini supra (force linguistique, sémantique, affective et pragmatique), $V = F_L + F_s + F_A + F_P$, constituerait le seul indice fiable pour orienter la traduction vers un des trois pôles.

La conception génétique de la formation des énoncés oraux place la métaphore au confluent de plusieurs axes de traduction. Tout d'abord une traduction en surface de mutations plus profondes, au niveau de la sémantique profonde et des mappings conceptuels en jeu qui peut aussi être conçue comme la traduction d'un dialogue conflictuel intérieur. La métaphore à l'oral est donc l'expression d'une identité qui se détache par rapport à une utilisation conventionnelle de la langue. La métaphore vive donne sa dimension créatrice à l'oral qui devient à ces moments précis littérature, et la prosodie remarquée des EM témoigne de cette créativité. Cette dimension créatrice et « mutante » place la métaphore dans le périmètre d'observation de la traduction interlangue. Si les deux langues sont celles d'un milieu culturel comparable, les mutations peuvent se développer dans les deux langues comme les vers et les virus d'Internet. Mais elles peuvent aussi ne pas trouver de traduction morphosyntaxique avec la même facilité dans la langue cible, ce qui semble être le cas pour les têtes de métaphores réalisées par des post- et prépositions ; « *the musician calling out in me er* (299, E12)/ *feel that feel that move the improvisation moving into the next section* (139, E5) ». Ces métaphores semblent être souvent possibles dans la langue cible mais d'une vivacité différente. Les contacts croissant entre les langues semblent aussi permettre le transfert direct de métaphores par le biais de mutations morphosyntaxiques—« *ça groove méchant* (F9) ». Il serait intéressant d'utiliser les outils d'évaluation proposés pour apprécier le développement

de tels produits « génétiquement modifiés » et leur mode d'acclimatation dans une perspective diachronique.

TABLE DES FIGURES

Figure 1 Continuum entre prose scientifique et absurdité.....	31
Figure 2 Les deux axes de la métaphore	33
Figure 3 Projection sur l'axe paradigmatique de la métonymie.....	33
Figure 4 Superposition des contours des syllabes accentuées de lâché/lâcher pour le même locuteur F5 obtenue à partir du logiciel Praat (fréquence en trait plein, intensité en trait pointillé).	48
Figure 5 Comparaison des contours prosodiques d'une métaphore lexicalisée et ravivée	73
Figure 6 pauses et répétitions en marqueurs de métaphores vives.....	75
Comme une machine à laver enfin je sais pas moi (pause de 1 seconde)	75
Comme un (pause de 0.5 seconde) balancement je dirais (pause de 1 seconde) de.....	75
moteur qui ((pause 1s) qui met la machine en route quoi	75
Figure 7 Un cas typique de schéma prosodique d'emphase : « c'est im c'est imprégné dans la dans la dans la tête (189, F5) »	77
Figure 8 contours d'une tête de métaphore typique « comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais euh comme bah un balancement quoi »	78
Figure 4-2 comparaison des contours prosodiques d'une comparaison et d'une métaphore adjacente.....	87
Figure 9 sélection des paramètres de réglage de LSA Matrix comparison (http://lsa.colorado.edu/)	102
Figure 10 mise en forme des fichiers XML étiquetés	110
Figure 12 Exemple de métaphore <i>in praesentia</i>	119
Figure 13 Exemple de métaphore <i>in absentia</i>	120
Figure 19 Enoncés métaphoriques utilisant la structure [c'est +SN] obtenus par recherche Xslt sur un extrait de corpus français annoté en xml (Extrait).....	121
Figure 13 « Une plainte euh comment on pourrait dire	137
qui est extériorisée qui est jetée dehors quoi c'est » (141, F4)	137
Figure 14 présentation de Textgrid	144
Figure 15 Présentation de Praat windows	144
Figure 16 Etalonnage des échantillons	145
Figure 17 superposition comparative de courbes à l'aide de PraatWindows.....	146
1 Courbe pointillée claire: which has to be there to contain (43, E1) <i>contain</i> en emphase ...	146
2 Courbe pointillée foncée: → Motif médian pour les voyelles longues en focus pour le locuteur E1	146
Figure 19 Contours prosodiques d'une diphtongue	147

Figure 20 « ouais c'est ça euh des gens comme ça ça m'emballe ça me prend ou Ravel j'ai entendu des trucs pas possibles » 134, F4 , (I → courbe supérieure (foncé), f0 → courbe inférieure, alternée)	154
Figure 20 Ligne de base, palier, et emphases, un exemple d' <i>intonational phrase</i> (phrase rythmique)	157
Figure 21 Les différents types de réalisation tonales en anglais	158
Figure 22 'I I don't regard modern music as art I don't I regard it as entertainment er'	159
Figure 23 contours de mots isolés dans le corpus	160
Figure 5-9 Cas d'enchaînement H*(L)H* avec tête de métaphore	162
Figure 24 Problème de confusion avec certains motifs prosodiques dialectaux	163
Levée vers plateau tonal haut de l'accent « Geordie » de la région de Newcastle et la proéminence métaphorique :	163
Figure 25 « it's like writing your name 87, E2» Une emphase métaphorique en fin de groupe rythmique	163
Figure 26 «comment on pourrait dire qui est extériorisée qui est qui est jetée dehors quoi,(139, F4) »	166
Figure 27 Exemple de proéminence métaphorique en fin de groupe de sens final :.....	167
Figure 28 Comparaison de simulations de prosodie correspondant au questionnement et à l'innovation lexicale.....	168
Figure 5-14 Contour de noyau métaphorique en position de fin de groupe de sens non final 168 « sillon qui est le sens original de groove ça implique ça implique que c' est quelque chose dont tu peux pas sortir c' est le groove ça implique quelque chose	

de compulsif(376,F9) »

168

Figure 29 Emphase métaphorique et groupe de sens	170
Fig 31 Motif assertif typique, pour le français à gauche, et pour l'anglais à droite (Vaissière 2002 :7)	172
Fig 32 'you know it 's a music that everyone can can key into somehow' (28, E1)	175
Figure 33 « and everybody can can tune into that (E1) »	175
Figure 34. A sketch of the PENTA model. See text for explanations. The	176
unnamed block at the bottom left indicates communicative functions yet to be	176
identified (Xu 2004a:2)	176
Figure 35 schéma de Zubizarreta	179
Figure 36 Illustration de l'éclairage de la prosodie sur la détermination des focus « ben sinon les mots c'est les notes »	179
Figure 36': Focus et métaphore "some drummers play like real windy you know what I mean it 's like you know everything everything is flowing (131, E4)"	180
Figure 37 real earthy some drummers play real fluent you know and real like and	181
real like you know more like water some drummers play like real windy (127, E4)	181
Figure 38. Focus réalisé en parallèle avec fonction intonative métaphorique	181
Figure 39. Caractéristiques des pics de fréquence de réalisations focales métaphoriques.....	183
Figure 40. Contours de la tête de métaphore « thérapie » en français.	184
Figure 41. Contours prosodiques de la tête de métaphore « therapeutic » en anglais.....	185
Figure 42. Contours de « water » et de « eau »	185
as opposed to like water where it 's like real it 's real strong (134, E4)	185
c'est comme de l'eau c'est très très fluide (323, F9).....	185
Figure 43. Schéma de la théorie sens-texte (tst).....	187
Figure 44 Alignements contrastif des contours prosodiques	189

Fig 45 Prototype d'accent d'emphase métaphorique	190
Figure 46 Superposition de contours avec Praat	195
Figure 47 Positionnement par rapport à des contours moyens.....	196
Figure 48 comparaison des différents types d'emphases	196
Figure 53 [It's + GN focus].....	203
Figure 54 - <i>Pressure</i> et <i>focus</i>	203
Figure 55- superposition des contours des 4 occurrences de <i>journey</i> et des contours type pour une syllabe longue non terminale pour le locuteur (302, E12)	204
Figure 55. Comparaison focus métaphorique/ focus moyen pour le type de syllabe.....	205
Figure 56. Comparaison même métaphores deux locuteurs différents	206
Figure 6- évolution prosodique d'une métaphore réitérée : <i>dark</i>	207
Figure 57- 'a very male kind of thing' (26,E1)	209
Figure 57'- 'a very male kind of thing' (26,E1).....	209
Figure 58-a Stage en focus Figure 58-b bar en focus.....	210
Figure 59. « <i>hard</i> » métaphorique et « <i>hard</i> » réitéré	211
Figure 60 : <i>watered-down music</i>	212
Figure 61-Dark	212
Figure 62. Contours de « <i>dark</i> »	213
Figure 62. Les contours d'une métaphore traduite dans les deux langues	217
Figure 63. Comparaison des contours de comparaison et de métaphore successives	219
Figure 64- Contours prosodiques pour « <i>hypnotique</i> » et ses environs	221
mais c'est une musique quand même assez hypnotique quelque part t'es en t'es en t'es pris dedans t'es' (125, F4).....	221
Figure64'- Hypnotique avec différentes charges phatiques	221
Figure 65. Contours de la métaphore lexicalisée « <i>hypnotique</i> »	222
Figure 66. Comparaison de dedans et d'une fin de groupe rythmique classique.....	223
Figure 67- Phrase en focus emphatique (1), topique (2), et focus simple (3)	223
Figure 68 Superposition du motif emphatique (noir) topique (pointillé inférieur) et focal— post rhème (pointillé supérieur)	224
Figure 69. Exemple de métaphore ravivée dans la structure.....	226
le jazz c'est une belle mosaïque (F6)	226
Figure 70. Détermination des têtes de métaphore par l'observation des contours prosodiques	226
ouais ben c' est oui c' est comme de l' eau c' est c' est vrai que c' est très très fluide et t' as l' impression de ce que que c' est que ça swing (325, F9).....	226
Figure 71. Machine à laver.....	229
Figure 72. Un cas tangent : « <i>carte routière</i> »	230
c'est un peu comme une carte routière t'as des entrées et des sorties (F9).....	230
Figure73. « <i>empilement dynamique</i> »	230
Figure 74 « <i>phrase</i> » en emphase/focus métaphorique, et « <i>phrase</i> » en position de topique	231
Figure 75. Exemple de termes pour lesquels seule la prosodie atteste d'une certaine métaphoricité : « <i>Communiquer</i> ».....	232
Figure76. <i>There's something therapeutic</i>	235
Figure77. "you know there was such a high afterwards we'd buy a few beers" (3, E1)	235
Figure 78. Focus métaphorique à droite de 'you have'	236
yeah you have fewer voices so to speak but er (69, E5)	236
Figure 79. Comparaison avec terme identique en focus non métaphorique	236
'you can think of those of more of like a voice type you know what I mean' (E4).....	236
Figure 80. Cas de « <i>rush</i> » Métaphore vive, ou focus simple ?	237
ah there was a there was a rush there was a big it was a great high (3, E1).....	237

Figure 81. Un cas tangent: “there is a smoothness er er er a natural approach” (324, E12) ..	238
Figure 82. Trois occurrences de gritty en focus simple (vert), en emphase(bleue), et en reprise d'emphase (violet).....	241
Figure 83. focus et emphase métaphorique à droite de [there is] « with a smoothness there is a style there is a swagger about it” (E12).....	242
Figure 84. Environnement prosodique d'une structure présentative comportant un sujet notionnel métaphorique « il y a un genre de de comment de liberté de mouvance »(192,F5)	243
Figure 85 : détail du sujet notionnel métaphorique	244
‘de liberté de mouvance’ (192, F5)	244
Figure 86 : Focus simple : « le tempo c'est une question en fait d'énergie que l' on donne sur une phrase donnée et on on reprend cette énergie on la freine on l' accélère » (194, F5).....	244
Figure 87 : Modélisation de la prosodie des syllabes accentuées en focus métaphorique et en focus neutre	245
Figure 88 : Contrôle de la cohérence des contours prosodiques des sujets notionnels métaphoriques pour un locuteur (les schémas des têtes de métaphore sont dans l'ordre où elles apparaissent).....	246
«ouais c'est un peu comme une carte routière tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties mais entre tu fais ce que tu veux » (381 F9).....	246
Figure 89 : Cas de véritable présentative clivée.....	252
« mais je pense qu' il y avait un verrou à lâcher »(236, F5).....	252
Figure 90 : Deuxième cas de présentative complexe du même locuteur	253
‘par accord mais qui bouge il y a toujours un qui bouge’ (184, F5)	253
Figure 90 : Courbe intonative pour swing (dérivée négative) stonien et sexuel (dérivée positive).....	254
ce que j'apelais du flux et du reflux (F5)	258
il y a des moments où j'avance où je freine où j'avance (221F5).....	258
Figure 91 : comparaison argument post copulaire focus simple/ focus métaphorique pour le même locuteur	258
Figure 92 : Arbre de rapprochement catégoriel selon Umberto Eco (1984)	260
Figure 93 : contours prosodiques de head	263
Figure 94 : Les différents type de contours dans [SN + to be + SN], « journeyman », « vehicle », « front ».....	265
la basse elle est toute ronde tu vois (272, F6)	267
Figure 96 : Schéma caractéristique des emphases métaphoriques à droite du groupe rythmique	269
la musique ça peut être justement un révélateur d' une personnalité de transcender de se transcender de se transcender (238, F5)	269
Figure 96 : Messager en emphase et en simple focus	271
Figure 97 contours d'une métaphore « ravivée » métaphoriquement	273
une rondeur de son(F5) / la basse, elle est toute ronde (F6).....	273
Figure 98. Métaphores typées prosodiquement dans la structure [SN + être + SN]	276
Figure 99 : Exemple de motif prosodique focal	277
à la fin on était carrément euh dedans je me je me lâche un peu plus tu vois au lieu de faire que que les harmonies euh je (274,F7).....	277
he 's he 's within known boundaries you know he 's not as er he 's not as off on a tip as as Kelly Joe Felps (290, E11).....	277
Figure 100 : Métaphore sans aucune emphase	277
Figure 101: The singer is also the front of the band and the singer is the main I guess vehicle for the band members (179, E5).....	278

Figure 102 : Comparaison de front et de vehicle	279
Figure 103 : Vehicle avec (fréquence trait plein, intensité courbe supérieure) et sans emphase(f en pointillé, I courbe à plus grande amplitude)	279
Figure 104 : Différents degrés de vivacité métaphorique	281
Figure 105 : Quelques exemples en anglais pour la même structure	282
Figure 106 : comparaison simple focus et focus intégré avec emphase métaphorique.....	283
Figure 107 : environnement prosodique des têtes de métaphore insérées dans le prédicat : « Je pense qu'on dévoile des choses » (235, F5).....	285
Figure 107 : deux exemples de termes produits par le même locuteur avec de grosses différences d'écart de pic, « contain » et « move »	297
er I think the structure has to be there to contain if you like the the pain (43, E1)	297
but I think it 's I think it 's there to to contain that (46,E1).....	297
Figure 108 une métaphore enchâssée dans le prédicat : « move », « moves », « forward »..	297
Figure 109 : contours de « moves »	298
Figure 110 : Retard de pic dans un adverbe central au prédicat « full blown »	299
that 's that 's the thing we don't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this for a minute (E2)	299
Figure 111 : contours prosodiques des prépositions et particules adverbiales	299
You can tune into that (36, E1)	299
You can key into that (29, E1)	299
I got into it (173, E5)	299
You take everything that's in you and you put it out (258, E10)	299
Figure 112 : particule adverbiale à gauche d'un syntagme prépositionnel	300
Figure 113 prépositions ravivées métaphoriquement.....	302
You take eveything that's in you and you pour it out (259, E10)	302
Figure 114 : Emphase sans vivacité métaphorique	302
Figure 115 : Contours de tête de métaphore vive du même locuteur.....	303
'I mean you could take like you know every element there is fire uhu' (E4).....	303
Figure 115 : Contours de tête de métaphore vive du même locuteur.....	303
'you know what I mean some drummers play like real rock high' (125, E4).....	303
Figure 116 : exemples type de contours CMV en anglais britannique	304
'something that goes beyond the structure' (44, E1) 'tries to break down the structure' (44', E1)	304
Figure 117 : Exemple de noyau métaphorique à droite du prédicat.....	305
C'est <i>l'athlétisme</i> des doigts, comme le gars qui fait les <i>cent mètres</i> (F8)	305
Figure 118 Superposition des contours des occurrences de « lâché(er) »	307
Figure 119 Comparaison de contours de métaphores appartenant au même champ conceptuel	310
he'll record himself and play along with it (223, E7)	310
on reprend cette énergie on la freine on l'accélère (195, F5)	310
Figure 120 : Contours prosodiques de noyau métaphorique à faible vivacité	319
« la métaphore du sillon qui est le sens original de groove (376, F9) »	319
Figure 121 : Le cycle des cordes vocales (Bailly 2001)	320
Figure 123 : Intensité et attaque VOT forte après pause : (2) <i>it's very dark</i>	327
Figure 125 : Représentation de la maturité attribuée à A par L, lorsque A ignore un sens S qui fait partie du monde de L	333
Figure 126 : différence entre emphase métaphorique et pitch de continuation majeure.....	336
C'est-à-dire que je suis le messenger entre guillemets hein je ne suis, pas là non plus (191 , F5)	336

Figure 127 : estimations des maturités pour un groupe rythmique en français et pour un focus en anglais.....	337
c'est ce qui met la machine en route quoi(44,F2) / when the music moves forward (180, E5)	
.....	337
Figure 128 : Diagramme de phase de paramètres prosodiques	342
Figure 129 : Evolutions comparées de la fréquence et de l'intensité pour le même terme....	344
En vert, focus et présentation du concept : <i>British blues tends to be a lot more gritty</i>	344
En marron, rappel du concept : <i>it's a very er gritty</i>	344
En bleu, deuxième rappel, emphase précédée de pause: <i>there's a gritty approach to that album</i>	344
Figure 130 : Même terme en focus par le même locuteur avec variation de pic d'intensité..	345
En noir, courbe moyenne pour les syllabes longues non terminales en focus restreint	345
En magenta, première occurrence du noyau métaphorique <i>contain</i> : <i>I think the structure has to be there to contain if you like the pain</i> (43,E1)	345
En bleu, deuxième occurrence, toujours en focus restreint : <i>yes I think it's there to to contain that</i> (46, E1).....	345
Figure 130 : même terme, la première fois dans un usage lexicalisé (construction syntaxique usuelle) puis répété métaphoriquement avec une construction inhabituelle	346
<i>ça peut être un révélateur d'une personnalité de transcender de se transcender</i> (238, F5) .	346
Figure 130' Diagramme triphasique de calcul de la vivacité métaphorique	347
Figure 131 c'est à dire le côté absolument indissociable et le côté langage (france musique Feb, 2007) → LMC type 3 (a refocussed dead metaphor, a process underlined by the discourse marker 'le côté')	352
Figure 132: 'right from the very first meanderings of writing' → LMC type 1 (Enregistré à partir de Radio 2 - Wed 06 Jun 2007 - 23:00).....	352
Figure 133: They had a (pause) a marriage of music which was not (Broadcast on Radio 2 - Wed 06 Jun 2007 - 23:00) → LMC type 3 (lexicalized metaphor brought back to life by speaker)	353
Figure 132 : Illustration de métaphore « ravivée »	355
Figure 5-7-1 Genèse de la métaphore vive :	360
Figure 132 : les niveaux de la TST	365
Figure 133 : Equivalences morphosyntaxiques.....	372
Figure 134 : Une préposition réalisée avec des contours CMV	374
Figure 134 : Evolution de la position actantielle : Ce serait une euh (pause) phrase en fait, moi je dirais phrase une phrase qu'on arrête pas de répéter	386
Figure 135 Phrase en position modifiée	387
Figure 136 : environnement sémantique de musique fourni par le logiciel Prox	404
Figure 6-2-2 Métaphores de navigation sur internet	405
Figure 137 : les contours des emphases réalisées par des termes linguistiques	423
Figure 138 : Environnement prosodique de <i>writing your name</i>	423
Figure 139 emphase métaphorique sur préposition.....	424
Tableau 97 : paramètres prosodiques en français.....	425
Figure 140 : contours prosodique des têtes de métaphore « langage »	426
Figure 141 : ben sinon les mots c'est c'est les notes.....	428
Figure 142 représentations métaphoriques picturales de la parole et de la musique	429
Figure 144 : contours prosodiques de couches sonores, dynamical levels, et empilement dynamique	442
Fig. 145 : Arrangement des poids, de supports primaires et secondaires dans les scènes de l'expérience 2.	452

Fig. 146 : Les différents arrangements de balles de Ping-Pong et de bol utilisés dans l'expérience 1.(Ibid)	452
Figure 147 : zone d'influence squelettique de landmark et topos par simulation de vision artificielle (SKIZ : skeleton influence zone)	453
Figure 148 : contours prosodiques de <i>baume</i>	459
Figure 149 : comparaison des contours de baume et d'un simple terme en emphase avec contours de frontières non terminales	460
Figure 150 : Contours de « nourrir »	460
Figure 151 : L'organisation des blends	473
Figure 153 : Préposition emphatiques en français	490
Figure 154 : Préposition en emphase	490
Figure 155 : Emphase métaphorique sur la tête de métaphore <i>mais qui bouge</i>	492
Figure 156 : Contours de « carte routière »	495
Figure 157 : Logo de Soundscape	496
Figure 158 : Les différents concepts cartographiés à proximité de celui de MUSIQUE	498
Figure 159 : l'interdépendance des différents containers mis en jeu dans les représentations de la musique	498
Figure 160 : représentation pyramidale des mappings conceptuels	499
Figure 161 Activité des cliques neuronales lors de stimuli sensoriels	511
Figure 162 les représentations hiérarchiques de l'organisation de la mémoire	512
Figure 163 Trois occurrences de <i>lâché</i> par le même locuteur	514
aux répétitions j'avais pas tout lâché en fait j'ai gardé de la réserve (traits pleins) (F9)	514
au moment du concert en fait les choses euh (pause) comment dirais-je ça s'est lâché (F9) (pointillés)	514
les choses elles ont lâché on va dire ça a lâché (F9) (pointillés gras)	514
Figure 164 le terme nettoyé au karscher est un terme qui s'impose (N. Sarkosy)	517

Table des graphes

- Graphe1 : visualisation des coefficients LSA en fonction de la place du terme pour l'énoncé pilote
 Graphe2 : Répartition morphosyntaxique dans les structures utilisant la copule
 Graphe 3 : Distributions morphosyntaxiques respectives pour les assertives
 Graphe 4 : Distribution morphosyntaxique comparative pour l'ensemble des EMs
 Graphe 5 : Distribution morphosyntaxique comparative pour l'ensemble du corpus

TABLE DES TABLEAUX

Tableau 1 Métaphores extraites du corpus écrit (extrait)	45
Tableau 2 présentation des locuteurs	49
Tableau 2 - Les différents types de faux-amis (Chuquet Paillaird, 1991).....	53
Tableau 3 Métaphores du corpus écrit et coefficient lsa (extrait)	57
Tableau 4 EMs réunis autour d'une cible focale commune	65
Tableau 5 Distribution conceptuelle des concepts sources utilisés dans les EMs	66
Tableau 6 : extraction de têtes de métaphores potentielles par recherche XSLT utilisant l'écart sémantique calculé entre le terme et la topique [MUSIQUE] et fixant l'intervalle recherché à]-1 ;0.19] et un balayage à droite et à gauche de 10 mots (extrait) :.....	67
Tableau 7 Cooccurrences de "you know" pour un locuteur (E12) (Extrait).....	76
Tableau 8 visualisation des étiquetages morphosyntaxiques de dépendance pour un extrait de l'énoncé pilote	82
Tableau 9 Visualisation des étiquetages morphosyntaxiques d'un couple topique-focus	83
Tableau 10a Résultats de l'étiquetage morphosyntaxique	91
Tableau 10b résultats de l'étiquetage morphosyntaxique de dépendance.....	91
Tableau 11 fichier TRS transformé en tableau.....	95
Tableau 12 fichier TRS transformé en tableau réordonné	96
Tableau 13 texte balisé réinséré dans le tableau classé.....	98
Tableau 14 Réinstauration de l'ordre initial (à l'aide de la colonne de gauche) et obtention d'un fichier Trs transformé où chaque terme est étiqueté.....	98
Tableau 15 extrait de résultat de l'extraction de métaphores par feuilles de style xslt.....	111
Tableau 16 Extrait de tableau racine pour le français	112

Tableau 17 Extrait de tableau racine pour l'anglais	112
Tableau 18 Extrait de tableau des métaphores de déplacement en anglais avec paramètres prosodiques.....	114
Tableau 18' Les notations utilisées pour schématiser les structures syntagmatiques	118
Tableau 20 Enoncés métaphoriques utilisant la structure [it's + SN] obtenus par recherche XSLT sur extrait de corpus anglais annoté en XML (Extrait)	121
Tableau 21 Instances de « like » dans un entretien en anglais américain (Extrait).....	134
Tableau 22 Comparaison des coefficients LSA donnés par le site http://lsa.colorado.edu/ de l'université de Colorado :	138
Tableau 27 Les différentes fonctions de l'accentuation	155
« je dis pas que c'est une thérapie euh la musique mais mais euh » (231, F5).....	184
« je dis pas que la musique c'est une thérapie mais je crois que ça aide pas mal » (235, F5). 184	
<i>you know some drummers sound like they're talking some drummers</i> (139, E4).....	190
Tableau 29 Paramètres prosodiques sélectionnés pour l'étude à la suite du tour de la prosodie de l'anglais et du français.....	191
Tableau 30 Exemple de classement des données prosodiques.....	194
Tableau 31 Les têtes de métaphores à droite de la copule <i>to be</i> (extrait).....	201
Tableau 32 Les adjectifs à droite de la copule <i>to be</i>	206
Tableau 31 coefficients <i>lsa</i> des adjectifs à droite de la copule <i>to be</i>	208
Tableau 32 Tableau des déviations par rapport aux valeurs médianes pour la structure [it's +to be](extrait)	211
Tableau 33. Tête de métaphore vives produites par la structure [it's + SN]	213
Tableau 33 : Les occurrences de métaphores à droite de la copule « être »	216
Tableau 34. Métaphores-comparaisons	217
Tableau 35 Extrait des environnements des ' <i>comme</i> ' comparatifs	218
Tableau 36. Classement par vecteur Teneur → Véhicule	220
euh ce serait euh une phrase ¹ en fait moi je dirais phrase ² ouais' 'une phrase ³ qu'on n'arrête pas de répéter (84, F3).....	223
Tableau 37. Métaphores potentielles après 'c'est' (Extrait).....	225
Tableau 38. Corrélation coefficient, et déviation des valeurs prosodiques par rapport à la médiane (en blanc les métaphores vives, en gris clair les cas tangents, en gris foncé les métaphores sans emphase)	227
Tableau 38. Extrait de tableau des EMs à droite des présentatives.....	233
Tableau 40. Occurrences de métaphores en position de sujet notionnel complété par recherche systématique à l'aide feuilles de style (extrait). Etude de la cohérence entre coefficient lsa/schéma prosodique.....	239
Tableau 41. Paramètres prosodiques des têtes de métaphores insérées dans [there's +SN] ..	240
Tableau 42. Extrait des EM non répertoriées manuellement et repêchées par feuilles de style xslt	242
Tableau 43. Tableau des EM repérées manuellement	243
Tableau 44 Contours réalisés au sein de la même structure pour le même.....	247
Tableau 45 Paramètres prosodiques des têtes de métaphore insérées à droite de la structure [Il y a + SN]	247
Tableau 46. Structures se rapprochant le plus des présentatives complexes dans le sous-corpus anglais.....	250
Tableau 47 : Structures présentatives complexes(clivées) dans le sous-corpus français	251
Tableau 48 : Déviation des contours prosodiques des syllabes accentuées dans les clivées .	255
Tableau 49 : Les patrons prosodiques des occurrences potentiellement métaphoriques en fin de prédicat dans les présentatives complexes pour le locuteur F5 (extrait)	257
Tableau 50 : [SN] Inanimés + copule + [SN2] en anglais (extrait) :	262

Tableau 51 : Animés en anglais (extrait):	264
Tableau 5-5-4-3 Les inanimés en français	265
Tableau 52 : Animés en français	266
Figure 95 : disloquée avec accent emphatique sur commentaire	267
Tableau 53 : Disloquées en français (extrait)	269
Tableau 54 : Les disloquées en anglais	270
Tableaux 55 : Corrélation lsa/ nœuds, paramètres prosodiques caractéristiques	272
Tableaux 56 : de corrélation lsa, paramètres prosodiques caractéristiques.....	275
pour l'anglais (extrait)	275
Tableau 57 : Structure [it + prédicats] (extrait)	288
Tableau 58 : Structure [çà/ce + prédicat] (extrait)	289
Tableau 59 : [Sujet inanimé + Prédicat] Anglais	291
Tableau 60 : [Sujet inanimé + Prédicat] en français (Extrait).....	291
Tableau 61 [sujet animé + Prédicat] anglais (extrait)	292
Tableau 62 [sujet animé + Prédicat] français (extrait)	295
Tableau 63 : Données prosodiques des termes présentant le plus de retard de pic de fréquence en anglais (extrait)	296
Tableau 54 des données prosodiques des termes présentant le plus de retard de pic de fréquence en français (extrait)	305
Tableau 64 répétition de « lâché (er) » par le même locuteur F5.....	307
Tableau 65 : proportions contrastives des espaces sources (extrait)	309
Figure 122 : Accentuation en fin de groupe rythmique en français	321
Figure 124 Evolution de la maturité du locuteur par rapport à une question sur un événement imprévisible (en fonction de la probabilité de son ignorance) (Ibid :244)	331
Tableau 65 Les différents types de CMV en fonction des évaluations de maturité	338
et c'est le côté langage qu'il y a autant dans la danse que dans la musique.....	355
Tableau 66 : adjectifs en position gauche dans les constructions à copule en anglais.....	371
c'est assez physique quoi (51,F2) it's not like physical energy necessarily(61, E2)	372
Tableau 67 : Résultat des T^tes de métaphore particules en anglais (extrait, les phrasal verbs sont en bleu)	373
he'll record himself and play along with it.....	374
Tableau 68 : extrait du tableau des têtes de métaphore nominales en français	379
Tableau 69 : extrait du tableau des têtes de métaphore nominales en anglais	380
Tableau 70 : Noyaux métaphoriques adjectivaux en français.....	389
Tableau 71 : Noyaux métaphoriques adjectivaux en anglais (extrait)	390
Tableau 5-8-7 répartition des formes verbales en anglais et en français.....	391
Tableau 73 formes infinitives en anglais (extrait).....	392
Tableau 74 : formes infinitives en français (extrait)	393
Tableau 75 : Verbes composés en anglais.....	394
Tableau 75 : Verbes composés en anglais.....	395
Tableau 76a Particules adverbiales et prépositionnelles en anglais (extrait)	396
Tableau 76b Particules adverbiales et prépositionnelles en français	397
Tableau 77: Occurrences de “out” potentiellement métaphoriques	398
Tableau 78 Quelques équivalents des verbes composés construits avec « out » en français. 398	
Tableau 79 : Concept clefs des réseaux sémantiques implicites obtenus à partir du corpus écrit	406
Tableau 80 : Les espaces conceptuels sources du corpus écrit	407
Tableau 81 : Mapping des EMs.....	408
Tableau 82 : Répartition contrastive des occurrences dans les différentes sous-catégories de mapping	409

Tableau 83 : Extrait de tableau [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE VERBALE] pour l'anglais	410
Tableau 84 : Extrait de tableau [LA MUSIQUE EST UNE LANGUE VERBALE] pour le français ...	410
Tableau 85 : Extrait de tableau [L'acte musical a un pouvoir sur le corps, et le psychisme] pour l'anglais	411
Tableau 86 : Extrait de tableau [L'acte musical a un pouvoir sur le corps, et le psychisme] pour le français	411
Tableau 87 : Extrait de tableau pour [LA MUSIQUE EST UNE FORCE VIOLENTE, UN ETRE VIVANT] en anglais	412
Tableau 88 : Extrait de tableau pour [LA MUSIQUE EST UNE FORCE VIOLENTE, UN ETRE VIVANT] en français	413
Tableau 89 : Extrait de [la musique pénètre à l'intérieur et sort du corps] en anglais	413
Tableau 90 : Extrait de [la musique pénètre à l'intérieur et sort du corps] en français	413
Tableau 91 : Extrait de [La musique est un contenant, un édifice] en anglais	414
Tableau 92 : Extrait de [La musique est un contenant, un édifice] en français	415
Tableau 93 : Extrait de tableau de [La musique est un parcours dans l'espace] en anglais :	415
Tableau 94 : Extrait de tableau de [La musique est un parcours dans l'espace] en français	415
Tableau 95 : les noyaux métaphoriques utilisant le concept de langue/langage en anglais et en français	420
Tableau 96 : paramètres prosodiques anglais	422
Tableau 98 : utilisation de concepts satellites à LANGUE (extrait)	432
Tableau 99 : utilisation de concepts satellites à LANGUE en français (extrait)	433
Tableau 100 : Termes métaphoriques <i>élémentaires</i>	435
Tableau 101 : données prosodiques des termes relevant du concept EAU	437
Tableau 102 : EMV régis par le modèle de CONSTRUCTION en anglais	440
Tableau 103 : EMV régis par le modèle de CONSTRUCTION en anglais	441
Tableau 104 : Occurrences de SUR et DANS suivies d'un terme synonyme de musique (extrait)	444
Tableau 105 : Occurrences de ON et IN suivies d'un terme synonyme de musique (extrait)	445
Tableau 108 : Extrait des EM exprimant la présence d'une force entre le <i>topos</i> et le <i>trajecteur</i> en français (extrait)	455
Tableau 109 : Extrait des EM exprimant la présence d'une force entre le <i>topos</i> et le <i>trajecteur</i> en anglais	457
Tableau 110 : Contours prosodiques des EM développant l'idée de lien sans incorporation d'un container dans l'autre en français (Extrait)	459
Tableau 111 : Contours prosodiques des EM développant l'idée de lien sans incorporation d'un container dans l'autre en anglais	462
Tableau 112 : EM illustrant [la musique est un container] en français	463
Tableau 113 : EM régis illustrant [la musique est un container] en anglais	464
Tableau 114 : EM exprimant le concept de musique/musicien container par d'autres stratégies que les particules positionnelles	465
Tableau 115 : Contours prosodiques des EM illustrant [la musique est un container] en français (extrait)	466
Tableau 116 : Contours prosodiques des EM illustrant [la musique est un container] en anglais (extrait)	466
Tableau 117 : Contours prosodiques des EM illustrant [le musicien est un container] en anglais (extrait)	470
Tableau 118 : Contours prosodiques des EM illustrant [le musicien est un container] en français (extrait)	471

Tableau 119 : Extrait des EM illustrant le mapping [la musique est une trajectoire] en français	480
Tableau 122 : Extrait des EMs illustrant le mapping [la musique est un véhicule (trajecteur)]	482
Tableau 123 : des métaphores extraites par recherches systématiques sur prépositions avec restrictions lsa sur termes focus (extrait).....	483
Figure 152 : emphase sur préposition métaphorique ‘on va vers la tonique’	483
Tableau 124 : Extrait des EMs illustrant le mapping [la musique est une trajectoire] en anglais	485
Tableau 125 : Extrait des Es illustrant le mapping [la musique est un véhicule (trajecteur)] en anglais.....	488
on va vers la tonique et la note sensible (F5).....	490
t' as un rythme bon faut le suivre mais là-dedans tu fais ce que tu veux (F9)	490
Tableau 126 : Comparatif des métaphores traduisant le concept de «lâcher »	505
161-a visualisation des réponses neuronales 161-b visualisation de la cartographie des cliques	511

BIBLIOGRAPHIE

ADAMCZEWSKI, H. (1982) : Grammaire linguistique de l'amglais, Collection U, Armand Colin

ADLI, A., 2004, Y A-t-il des morphèmes interrogatifs impliqués dans la syntaxe interrogative du français ? *Meinsenburger, Trudel & Maria Selig (eds)*. Nouveaux départs en phonologie : les conceptions sub- et suprasegmentales. Tübingen : Narr.

ANTOINE, Jean-Yves et al, 2002, VALORIA, Université de Bretagne Sud. Article en ligne : <http://www.up.univ-mrs.fr/veronis/Atala/jecorpus/Antoine.html>

AUBERGE V. (2002), Prosodie et émotion, *Actes des deuxièmes assises du GdR* 13, 263-273.

BAILLY, Gérard, 2001, cours en ligne: Parole et langage, ICP

BACHELARD Gaston, 1942, l'eau et les rêves, Librairie José Corti.

BAILLEUX, B., Le geste et la parole", *Revue de la SOBAB*, Bruxelles 1999, pp. 93-113
Article en ligne à : http://www.resonancesvoix.com/article.php3?id_article=20

BENJELLOUN M, 2002, De quelques procédés stylistiques d'insertion de la métaphore dans les premiers textes de Le Clézio, article en ligne sur le site *La métaphore en question*, <http://www.info-metaphore.com>

BENZITOUN Christophe, 21 avril 2004, L'annotation syntaxique de corpus oraux constitue-t-elle un problème spécifique, *RECITAL 2004, Fès, 21 avril 2004*

BERLO D. (1960) *The Process of Communication* New York: Holt, Rinehart and Winston Inc

BESTGEN Yves et CABIAUX Anne-Françoise, 2002, L'analyse sémantique latente et l'identification des métaphores *TALN 2002, Nancy, 24-27 juin 2002*, pp 331 , 337

BIBER, D., Johansson, S., Leech, G., Conrad, S., and Finegan, E. (1999). *Longman Grammar of Spoken and Written English*. Longman, Harlow, Essex

BISKRI Ismaïl, MEUNIER Jean-Guy, 1998, Vers un modèle hybride pour le traitement de l'information lexicale dans les bases de données textuelles, article en ligne à : <http://www.cavi.univ-paris3.fr/lexicometrica/jadt/jadt1998/JADT1998.htm>

BLACK, Max , 1962 « Metaphor », *Models and metaphor, Ithaca, N.Y.*

BLANCHE-BENVENISTE Cl., JEANJEAN C. (1986), *Le français parlé*. Edition et transcription, Paris, Didier-Erudition

BLANCHE-BENVENISTE Claire, 1990, *Le français parlé*. Etudes Grammaticales, CNRS Editions, p17

BLOOD, Anne J. and ZATORRE, Robert J., sept 2001, Montreal Neurological Institute, *Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion*, PNAS | **September 25, 2001** | vol. 98 | no. 20 | **11818-11823**

BOLINGER D. (1989). *Intonation and its uses*, Edward Arnold, London

BOGUSAWSKI, Andrzej, 1994. Non-literal interpretation, metaphor, analogical proportion. In: *Word Matters*, Veda, Warsaw, pp. 137-155

BONHOMME Marc, 1987 L'argumentation métaphorique dans les proverbes, (site de Marc Détéienne, *La Métaphore en Question*)

CAELEN-HAUMONT, G., 2005, *Prosodie et Sens : Une Approche Expérimentale*, chapitre 1, Université de Provence (Livre-E, 2005)

CAMERON, Lynne and DEIGNAN, Alice, 2006, *Emergentism, metaphor and text analysis*, Corpus linguistics, Birmingham.

CAMERON Lynne, DEIGNAN Alice, 2006, *The Emergence of Metaphor in Discourse*, Oxford University Press, *Applied Linguistics* 2006 27: 671-690; doi:10.1093/applin/aml032

CAMERON, Lynne (b), 2006, *Metaphor in language dynamics: The symbolisation of simple physical actions*, Centre for Language and Communication, The Open University, Milton Keynes, UK Abstract en ligne:
http://www.psy.herts.ac.uk/dlg/ldsym/docs/DLG_Symposium_abstracts.pdf

CAPPEAU Paul, GADET Françoise, 2007, L'exploitation sociolinguistique des grands corpus, *revue française de linguistique appliquée Pub. Linguistiques* p. 99 à 110

CHARBONNEL, N., 1991, *La tâche aveugle*, Presses universitaires de Strasbourg

CHARTERIS-BLACK, et MUSOLFF, J, A, 2003, *Battered hero or innocent victim? A comparative study of metaphors for Euro trading in British and German financial reporting*, English for Specific Purposes: An International Journal, 22, 2, p 153-176

CHOMSKY, N. & M. Halle (1968). *The sound pattern of English*. New York: Harpe & Row

CHUQUET Hélène, PAILLARD Michel, 1991, *Approche linguistique des problèmes de traduction*, Ophrys

CLOISEAU, G, 2007, *Defining semantic and prosodic tools for the analysis of live metaphor uses in spoken corpora*, C.O.R.A.L University of Orléans, article in Press.

CLOISEAU, gilles, 2000, *Etude des emplois métaphoriques à partir d'un site 'web' d'informations musicales américaines MTV*, DEA, Orléans La Source

COHEN J., 1969, *La comparaison poétique : essai de systématique*, Langages, n° 12.

COHEN, J., (1966), *La structure du langage poétique*, Flammarion, France

COLOMBAT, Isabelle, 2005, Le discours imagé en vulgarisation scientifique, étude comparée du français et de l'anglais. Département de langue linguistique et traduction, faculté des lettres, Université Laval, Québec.

COOKE, Deryck. *The Language of Music*. New York: Oxford University Press, 1959. pp. 15, 33 & 32

CORTÈS Colette, 1995, Effets sur le lexique des mécanismes de la métonymie et de la métaphore, *Cahiers du C.I.E.L., Université de Paris 7*

CULIOLI, A. & J.-P. DESCLES, avec K. KABOURE et D. E. KOUNLUNGHLI., 1981, *Systèmes de Représentations Linguistiques et Métalinguistiques*. ERA 642, Université de Paris VII..

CULIOLI Antoine, 2002, Variations sur la linguistique, Entretiens avec Frédéric Fau *Klincksieck*.

CUTLER, A., DAHAN, D. and VAN DONSELAAR, W. 1997, Prosody in the comprehension of spoken language: a literature review. *Language and Speech*, 40 (Part 2):141–201

DAGO Amané Clément, 1997, Contribution à une Analyse linguistique des Traces d'Opérations énonciatives pragmatiques : Cas de « Be + ing » dans l'énoncé journalistique anglais

DARWIN, Charles(1872), *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, London: Murray traduit de l'anglais par les Drs Samuel Pozzi. Accessible en ligne à : <http://www.europeana.eu/ark:/12148/bpt6k772010.zoom.r=interrompu.f14.pagination>

DELATTRE, P.(1966), Les dix intonations de base en français, *French Review* 40 :1

DENHIÈRE Guy, LEMAIRE Benoît, 2004, Modélisation de la mémoire sémantique à partir d'un corpus L.P.C., Université de Provence L.S.E., Université de Grenoble II Orsay, 26 janvier 2004

DESCARTES, *Le Traité des passions de l'âme* (1649)

DESCLES, J. P., (1990). *Langages applicatifs, langues naturelles et cognition*, Paris : *Hermès*

DETIENNE C., 2002, Distance catégorielle entre le métaphorisant et le métaphorisé , article en ligne à <http://www.info-metaphore.com>

DETIENNE Cédric, 2005, La métaphore dans le discours scientifique : De la bouche pleine au muscle articulaire, *La métaphore en question*, en ligne à : <http://www.info-metaphore.com/article.html>

DI CRISTO A. (1981). Aspects phonétiques et phonologiques des éléments prosodiques , *Modèles linguistiques* 3, Lille,1981/2,24-83

Dobrian, Chris, (1992), *Music and Language*, available at <http://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.music.lang.htm>

DÖRING Martin (Hambourg)/ OSTHUS Dietmar (Bonn), 2000, "Les métaphores de la musique - la musique comme métaphore", in: Abreu, J.-M. (ed. 2000), Actes du GLAT 2000 (11, 12 et 13 juillet 2000) « La communication multilingue et l'interactivité au-delà des mots » Brest, 132-144.

DOURSAT, René, Petitot, 2005, Dynamical systems and cognitive linguistics: toward an active morphodynamical semantics, Neural Networks

ECO Umberto, 1962, L'œuvre ouverte, *Editions du Seuil*

FAUCONNIER, Gilles and Turner, Mark, April 1994, Conceptual Projection and Middle Spaces *Report 9401* Department of Cognitive Science, University of California, San Diego La Jolla, California

FAUCONNIER, Gilles. & Mark Turner. 1998. "Conceptual integration networks". *Cognitive Science* 22:2.133-187

FERNANDEZ VEST, J., Mnémème, Antitopic, le post-rhème, de l'énoncé au texte, Essais de typologie, M.M. Jocelyne Fernandez Vest *L'Harmattan*, 2004

FLAUBERT, G , 1910, Le dictionnaire des idées reçues, version en ligne : <http://membres.lycos.fr/gustaveflaubert/>

FÉRY Caroline, 2005, Gradient prosodic correlates of phrasing in French, 2005, Institute of Linguistics, University of Potsdam.

FONAGY Y, 1983, La vive voix, Essai de psychophonétique, Payot.

FONTANIER, 1968, Les figures du discours, Flammarion Paris, Traité général des figures de discours autres que les tropes.

GARDES-TAMINE J., 2003, 5th International Conference on Researching and Applying Metaphor (RAAM), *Université de Paris* 13, 3-5 septembre

GARROD, Simon & G. Ferrier & S. Cambell (1999) : In and on : investigating. the functional geometry of spatial prepositions. *Cognition* 72, 167-89.

GENETTE, Gérard, 1966, Figures, Paris Editions du seuil PP210-213

GERDES Kim, YOO Hi-Yon, 2003, La topologie comme interface entre syntaxe et prosodie : un système de génération appliqué au grec moderne *TALN*

GILBERT Eric, 2003, Ebauche d'une formalisation des prépositions In, On et At, *Cynos* Volume 21 n°1 : *L'Identification - décembre 2003/ Actes du Colloque de linguistique Nice* 26-27/09/2003

GREIMAS Algirdas Julien 1966 Sémantique structurale. *Paris: Larousse.*

GRABE E., KOCHANSKI G. and COLEMAN J., 2004, The Intonation of Native Accent Varieties in the British Isles: Potential for Miscommunication?

GRADY, Joseph E., 2000, *Blending and Metaphor*,
<http://www.markturner.org/blendaphor.html>

GREGORY, M.L. et MICHAELIS, L. A., 2000, Topicalization and left-dislocation : A functional opposition revisited Source: *Journal of Pragmatics*, Volume 33, Number 11, November 2001 , pp. 1665-1706(42)

GROSSMANN Francis, Tutin Agnès, sept 2001, Motivation des associations lexicales dans les collocations : le cas des intensifieurs des « noms de joie » *LIDILEM*, Université Stendhal-Grenoble 3.

GODDART, C., 2002, The ethnopragmatics and semantics of "active" metaphors, 2002, Cliff Goddard, University of New England, Australia, *Journal of Pragmatics*, Volume 36, Issue 7, July 2004, Pages 1211-1230

GUENTCHEVA, Z., 1976, "Présentation critique du modèle applicatif de S.K. Shaumyan", Documents de linguistique quantitative n°30, *Dunod*.

HALLIDAY, M.A.K., 1985, *An Introduction to Functional Grammar*. Edward Arnold

HANKS Patrick, 2006, *Metaphoricity is gradable, Trends in linguistics, A corpus-based approach to metaphor and metonymy*.

HASAN, R. 1984. Coherence and Cohesive Harmony. In *Understanding reading comprehension: Cognition, language and the structure of prose*, ed. J. Flood. Newark, Delaware: International Reading Association (article non lu)

HOFBAUER Konrad, 2006, High-Rate Data Embedding in Unvoiced Speech, *Eurocontrol Experimental Centre INO – Innovative Research* 91222 Brétigny-sur-Orge, France

HOFMAN Thomas (1999). Probabilistic Latent Semantic Analysis, *Uncertainty in Artificial Intelligence, UAI'99, Stockholm*.

IMBERTY, Michel, 1973, *Introduction à une sémantique musicale de la musique vocale*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*

JAKOBSON, R. (1963), « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, p. 209-248

JONES Mark Alan, Kathleen F. McCoy 1992, Transparently-Motivated Metaphor Generation, *Proceedings of the 6th International Workshop on Natural Language Generation: Aspects of Automated Natural Language Generation*, p.231-246, April 05-07, 1992

KHALIFA, J. C., Université de Poitiers Identification et appartenance dans l'énoncé complexe, *Cercles, occasional paper series*, (2005). En ligne à :
<http://www.cercles.com/occasional/ops2-2005/khalifa.pdf>

KINTSCH Walter (2000). Metaphor comprehension: A computational theory. *Psychonomic Bulletin & Review* 2000, 7 (2), 257-266

KINTSCH, Walter, 2000, (uca« Metaphor comprehension :A computational theory »
<http://www.unibuc.ro/eBooks/lls/MarianaTutescu-Argumentation/37.htm>

KLEINER, Filipovic, 2005, Book Review of Andrea Tyler and Vyvyan Evans, 2003. The Semantics of English Prepositions. Cambridge University Press. *Journal of Pragmatics* 37, 775–779

KOCHANSKI, G., GRABE, E., COLEMAN, J., ROSNER, B., 2005 Loudness Predicts Prominence; Fundamental Frequency Lends Little," *J. Acoustical Society of America* 11(2), 1038{1054. <http://dx.doi.org/10.1121/1.1923349>

KOCHANSKI, Greg, 2006/01/29 23:02:20 Prosody Beyond Fundamental Frequency *UTC*

KUHN, Werner, 2007, *An Image-Schematic Account of Spatial Categories*, Institute for Geoinformatics, University of Münster.

LACAN, J., 1960, La métaphore du sujet, *Appendice II Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, pp. 889-892

LADD R., 1996, *Intonational Phonology*, Cambridge : Cambridge U.P

LADD & CUTLER, 1983 *Prosody: Models and measurements*, Berlin: Springer Verlag (introduction).

LADD D.R., SCHEPMAN Astrid, 2003, "Sagging transitions" between high pitch accents in English: experimental evidence, *Journal of Phonetics* 31, pp. 81–112

LADD and DILLEY, Feb2004, Alignment of L and H bitonal pitch accents : testing two hypotheses, *Journal of Phonetics*

D. R. LADD b and Astrid SCHEPMAN, 2005, Alignment of L and H in bitonal pitch accents: testing two hypotheses, *Journal of Phonetics* Volume 33, Issue 1, January 2005, Pages 115-119

LAKOFF, George September 11, 2001, The Power of the Images, article en ligne à:
<http://www.metaphorik.de/aufsaeetze/lakoff-september11.htm>

LAKOFF, George, 1987, *Women Fire and Dangerous Things*, What categories reveal of the mind, *The University of Chicago Press*. Chicago and London.

LAKOFF, George, et Mark Johnson (1980), *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Chicago, The University of Chicago, (trad. par Michel de Fornel, Les Editions de Minuit, 1985)

LAMBRECHT, K., 2004, Un système pour l'analyse de la structure informationnelle des phrases. L'exemple des constructions clivées.

LAMBRECHT, K. (1994). Information structure and sentence form: Topic, focus, and the mental representation of discourse referents, Cambridge University Press

LAMBRECHT, Knud (1988): "Presentational cleft constructions in spoken French", John Haiman & Sandra Thompson (udg.): *Clause Combining in Grammar and Discourse*, *Typological Studies in Language*, 18, Amsterdam / Philadelphia, 135-179

LAMBRECHT, K. (2004), « Un système pour l'analyse de la structure informationnelle des phrases. L'exemple des constructions clivées. » In J. Fernandez-Vest & S. Carter-Thomas (Ed.), *Structure informationnelle. Typologie et genres du discours*, Paris, L'Harmattan, p.23-64.

LANDHEER Ronald, 2002, La métaphore, une question de vie ou de mort ? Figures du discours et de l'ambiguïté

LANGACKER, 1987 R. *Foundations of cognitive grammar*, Stanford University Press, Palo Alto, CA (1987).

LEDOUX, Joseph E., (1994), Émotion, mémoire et cerveau, *Pour La Science*, 202 : 50-57

LEFEUVRE, Florence, NICOLAS, David (2004) *Revue de Sémantique et Pragmatique* 14, 14 (2004) 101-119 La phrase nominale existentielle et la distinction aspectuelle télélique / atélique

LEMAIRE Benoît, 2004, KISS-LD, *Simulation de la compréhension de textes*, en ligne à http://cim.risc.cnrs.fr/pdf/actes_foire.pdf

LEMAIRE, B., 2002, Contextual Effects on Metaphor Comprehension: Experiment and Simulation

MAGNE, Cyrille, 2004, Traitement de l'accent de focalisation en français: Approche électrophysiologique, Institut de Neurosciences Cognitives de la Méditerranée, CNRS, article en ligne à : <http://aune.lpl.univ-aix.fr/jep-taln04/proceed/actes/jep2004/Astesano-et al1.pdf>

MANDELBAUM D. G. (éd), 1951, *The Selected Writing of Edward Sapir*, Berkeley : University of California Press. [Consultable en ligne via book.google.fr > Selected Writings of Edward Sapir in Language, Culture and Personality > "real world" (p. 162)

MARTIN James H., 2006, A corpus-based analysis of context effects on metaphor comprehension, *Corpus-based approaches to metaphor and metonymy*, 2006, Anatol Stefanowitsch, Mouton de Gruyter

MATOS AMARAL, Dec, 2000, *Patricia Metaphor and relevance*.

MERTENS, P., 1987, Automatic segmentation of speech into syllables, *Proceedings of the European Conference on Speech Technology*

MERTENS P. (1987) *L'intonation du français. De la description linguistique à la reconnaissance automatique*, Thèse, Université catholique de Louvain

MONDADA, L., 1995, "Planification des énoncés et séquences interactionnelles", *Actes du Colloque BENEFRI-Strasbourg, "Problèmes de sémantique et de relations entre micro- et macro-syntaxe"*, Neuchâtel, 19-21 mai 1994, *SCOLIA*, 5, 319-342

MORLEC, Yann, BAILLY, 2002 Gérard and AUBERGE, Véronique, Generating prosodic attitudes in French: Data, model and evaluation, 2001.n Institut de la Communication Parlée, UPRESA CNRS, no 5009/Université Stendhal/INPG-ENSERG, 46, avenue Félix Viallet, 38700 Grenoble Cedex, 01, France

NAKAJIMA, S. & ALLEN, J. 1993. A Study on Prosody and Discourse Structure in Cooperative Dialogues. Rochester Tech Report No TRAINS-TN93-2, Sept. 1993

NATTIEZ, Jean-Jacques (1976) Fondements d'une [*sémiologie de la musique*](#) citation de Roman Jakobson

OUDA H., 2006, L'inconsistance de la notion de métaphore et la pertinence du principe de l'interaction discursive des unités lexicales dans leur identification linguistique. Thèse Paris

PIERREHUMBERT, J., HIRSCHBERG, J, 1990: "The meaning of intonational contours in discourse", in *Intentions in Communications*, eds. Cohen, Morgan et Pollack, pp. 271-311 (1990)

PIERREHUMBERT, J., 1980, : The Phonology and Phonetics of English Intonation, PhD thesis MIT

PIOT Olivier, Mars 2002 Vers une théorie unifiée de la prosodie du français et de l'anglais: des émotions à la phonologie. (thèse Paris VIII)

POST B., 2000, Tonal and phrasal structures in French intonation, The Hague : Holland Academic Graphics

RASTIER, F., (1994), *Tropes et sémantique linguistique*, In [*Langue française*](#), n°101 : Les figures de rhétorique et leur actualité linguistique, Larousse, France.

REDDY M J (1979) The Conduit Metaphor: a case of frame conflict in our language about language in Andrew Ortony (ed.) *Metaphor and Thought* Cambridge University Press research", *Psychol. Bulletin* 99: 141-165

RICOEUR Paul, 1975, La métaphore vive, *Points*.

ROSSI, M, 1978, Interactions of intensity glides and frequency glissandos, *Language and speech*, vol21 Part4, p. 384-396

ROSSI M., A. DI CRISTO, D. HIRST, P. MARTIN, Y. NISHINUMA 1981., Paris, Klincksiek, L'intonation: de l'acoustique à la sémantique

ROSSI M. (1999). *L'intonation, le système du français : description et modélisation*, Ophrys, Paris

ROUBLOT, Pierre, 2003 Analyse comparative subjective et objective de la voix avant et après bloc interscalénique du plexus brachial- Implications pratiques pour la prise en charge post-opératoire des patients anesthésiés. Mémoire d'orthophonie, Nancy, 2003

SANTARPIA, A., 2005, La catégorisation des métaphores conceptuelles du corps, *Annales Médico-psychologiques, revue psychiatrique*.

SCHÄFFNER, Christina, September 2003, *Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach* School of Languages and European Studies, Aston University

SCHERER, K., R.: "Speech and emotional states", in *Speech evaluation in psychiatry*, pp 189-220, New York: Grune & Stratton (1981)

SCHERER, K.R.; LADD, D.R.; SILVERMAN, 1984, K.: Vocal cues to speaker affect: testing, two models, *JASA* 76, 1346-56

SCHERER, K., R., 1986 "Vocal affect expression: a review and a model for future, *Psychol. Bulletin* 99: 141-165

SCHLANGER, 1983, L'invention intellectuelle , *Paris, Fayard*, 1983

SEARLE, J. (1979). Metaphor, In A.Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought* (pp.92-123), Cambridge , England : Cambridge University Press

SELKIRK E. (1984). Phonology and Syntax: The relation between Sound and Structure Cambridge, MA, MIT

SEMINO Elena, 2003, Methodological problems in the analysis of metaphors in a corpus of conversations about cancer, *Journal of Pragmatics* Volume 36, Issue 7, July 2004, Pages 1271-1294

SPERBER, D. et WILSON D., 1989, *La Pertinence, communication et cognition*, Chicago, Les Éditions de minuit

STEEN, Gerard J., 1999. From linguistic to conceptual metaphor in five steps. In: Gibbs, R., Steen, G. (Eds.), *Metaphor in Cognitive Linguistics. John Benjamins, Amsterdam*, pp. 1–8, pp. 57–77

STEFANOWITSCH Anatol and GRIES Stephan Th., 2006, Corpus-based approaches to metaphor and metonymy

SWALES John M.. 1990. Genre Analysis. English in academic and research settings. *Cambridge University Press*

[TALMY, 2000](#) L. Talmy, Toward a cognitive semantics, *Volume I: concept structuring systems*, MIT Press, Cambridge, MA (2000) (Original work published 1972–1996)

TESNIERE (L.) 1969. Éléments de syntaxe structurale. Paris: *Klincksieck*.

THOMPSON Geoff, 2004, *Introducing Functional grammar*, p117

TRICOT, A POUGET, R., 1999, *Communication et Technologie*, 1, 133-156.

TROUBETZKOY 1949 N.S. (1949 [trans.]) *Principes de phonologie*. Trad. par J. Cantineau
 TRUBERT-OUVRARD Thierry, 1992, Des rames de wagons interminables et
 D'interminables rames de wagons : " Attention, un train peut en cacher un autre ! " *Société
 Japonaise de Linguistique Française*, 1992, p. 48-56

TSIEN, Joe Z., Juillet 2007, "The memory code", *Scientific American*

TUTESCU Mariana, 2003, *L'Argumentation Introduction à l'étude du discours*
<http://www.unibuc.ro/eBooks/Its/MarianaTutescu-Argumentation/37.htm>

TUTIN Agnès, GROSSMANN Francis, 2000, Collocations régulières et irrégulières :
 esquisse de typologie du phénomène collocatif *LIDILEM*, *UFR Sciences du Langage
 Université Stendhal Grenoble-3*

TYLER & Evans (2003) *The Semantics of English Prepositions*, spatial scenes embodied
 meaning and cognition, *Cambridge*.

VAISSIÈRE J., 1974, On French Prosody, *Quarterly progress report*, MIT. Research
 Laboratory of Electronics

VAISSIÈRE, J., 2001. Cross-Linguistic Prosodic Transcription: French versus English. In
Problems and Methods of experimental Phonetics ---in honour of the 70th anniversary of
 Prof. L. V. Bondarko. N. B. Volskaya, N. D. Svetozarova and P. A. Skrelin

VAISSIERE, J., 2002 Cross-linguistic Prosodic Transcription: French versus English, , Institut
 de phonétique CNRS, article en ligne

VAISSIERE, J., 2005, (sous presse), "Les universaux de substance prosodiques", dans Les
 universaux sonores, Presses Universitaires de Rennes . Sophie Wauquier, éditeur. (suite à la
 conférence Sound Universals, Nantes, France

VAN DEN BROECK, Raymond, 1981. The limits of translatability exemplified by metaphor
 translation. *Poetics*, Today 2, 73–8

VENUTI, Lawrence, 1995. *The Translator's Invisibility*. Routledge, London.

VERGELY Pascale, 2004, THÈSE, Analyse linguistique de l'expression du
 dysfonctionnement technique : le cas des échanges entre chefs de salle et maintenance
 opérationnelle dans la Navigation Aérienne, *Université Toulouse II-Le Mirail*

VOLK Martin, RIPPLINGER Barbel, VINTAR Spela, BUITELAAR Paul, RAILEANU
 Diana, 2002, Bogdan Semantic Annotation for Concept-Based Cross-Language Medical
 Information Retrieval
 (Version of September 5, 2002, submitted to the International Journal of Medical Informatics)
 Sacaleanu Eurospider Information Technology AG Schaffhauserstrasse 18 CH-8006 Z'urich,
 Switzerland

WATLAWICK P., HELMICK BEAVIN J., JACKSON D., 1972, Une Logique de Communication. Seuil Ed., Paris

WEINBERGER Norman M., October 25, 2004, *Music and the Brain* , en ligne à http://cc.ysu.edu/~s0133456/healing_aspects_of_music_mentally.htm

WITTGENSTEIN Tractatus logico-philosophicus, , Tel gallimard, traduction de Gilles-Gaston Granger, 1993

Written English. Longman

Xu, Y. (1998) Consistency of tone-syllable alignment across different syllable structures and speaking rates. *Phonetica*, 55, 179-203.

XU , Y. & Sun, X. (2002) Maximum speed of pitch change and how it may relate to speech. *Journal of the Acoustical Society of America*, 111, 1399-1413.

Yi Xu et Ching X Xu, 2003, Intonation components in short English statements, Haskins Laboratories. Xu, Y. & Wang, Q. E. (2001) Pitch targets and their realization: Evidence from Mandarin Chinese. *Speech Communication*, 33

XU, Y., 2004a The penta model of speech melody transmitting multiple communicative functions in parallel, Haskins Laboratories, New Haven, CT, USA
xu@haskins.yale.edu

XU, Y., 2004b, Intonation Components in short English Statements, Haskins Laboratories New Haven, Connecticut, article en ligne à: http://www.haskins.yale.edu/yixu/Xu_Xu_ms.pdf

XU Yi, 2004c, Phonetic realization of focus in English declarative intonation, article en ligne à: http://mac6.phon.ucl.ac.uk/yispapers/Xu_Xu_author_version.pdf

Xu, Y. and Xu, C. X. (2005). Phonetic realization of focus in English declarative intonation. *Journal of Phonetics* 33: 159-197

Xu, Y., 2007, Determining the temporal interval of segments with the help of F0 contours

Yi Xu, article en ligne (in press) à :
http://mac6.phon.ucl.ac.uk/yispapers/Xu_Liu3_author_version.pdf University College London, London, UK

YOO, Hi-Yon, 2003, Ordre des mots et prosodie :essai de description et de formalisation pour le grec moderne Thèse, Université Paris 7, 15 décembre

ANNEXES

Annexe 1 Tableaux racine en français

Ind	Loc	Chrono	Elément	Synt	lsa	EM	IS
1	F1	156,112	remontages	NOM	0,04	c'est surtout euh je sais pas c'est surtout à base effectivement de samples remontages de samples et caetera enfin c'est une forme de codage	1a
2	F1	156,112	codage	NOM	0,01	samples remontages de samples et caetera enfin c'est une forme de codage	
3	F1	266,348	sur	PRP	0,25	il est arrivé sur un rythme de house euh et	3d
4	F1	266,348	emmène	VER:subp	0,04	ou ça emmène trop dans le truc là vers quelque chose d'un peu euh ouais je sais pas	1c
5	F1	266,348	vers	PRP	0,22	ou ça emmène trop dans le truc là vers quelque chose d'un peu euh ouais je sais pas	
6	F1	380,29	remontage	NOM	0,04	enfin remontage tous les trucs rythmiques euh c'est euh si tu veux	5
7	F1	380,29	recoudre	VER:infi	0,07	pour recoudre si t'as envie par exemple ça<Comment desc="Luc écrase le sac en papier devant lui"/>après tu peux vraiment le couper	5
8	F1	622,221	tourne	VER:pres	0,17	leur potes ils jouaient t'as un truc qui tourne derrière et tu vas sampler	2b
9	F1	622,221	derrière	PRP	0,17	t'as un truc qui tourne derrière et tu vas sampler	
10	F1	622,221	derrière	PRP	0,17	il y a forcément quelque part un une machine qui euh qui joue les choses toutes seules euh avec un certain niveau derrière quoi après	2b
11	F1	622,221	dessus	ADV	0,12	et tu vas sampler par dessus tu vas rajouter des choses	3d
12	F1	726,511	découper	VER:infi	0,03	pour moi il est hyper pratique pour les effectivement découper euh tu vois monter ce genre de trucs et après je les passe	3d
13	F1	768,565	part	VER:pres	0,15	tout le mouvement ça part euh dans des trucs	1c

14	F1	971,363	palette	VER:pres	N/A	qu'il utilisait vachement euh euh une palette de samples	3d
15	F1	1274,926	couches	VER:subp	0,07	t'as trop de couches sonores	2a
16	F1	1354,019	conduire	VER:infi	0,09	si ils arrivent à amener correctement les choses et à et à conduire les gens vers un truc	3d
17	F1	1354,019	amènes	VER:pres	0,06	les gens suivront si t'amènes ça comme un sauvage	3d
18	F1	1354,019	s suivront	VER:futu	0,13	ils sont surpris ils sont pas préparés ils sont pas conduits ils sont pas	3c
19	F1	1367,181	conduits	VER:pper	0,09	ils sont pas conduits	3c
20	F1	1367,181	conduire	VER:infi	0,09	il faut être nickel pour les conduire	4
21	F1	1367,181	conduire	VER:infi	0,09	il faut être nickel pour conduire les gens	4
22	F1	1422,704	découpant	VER:ppre	0,03	c'est euh l'espèce de truc découpant c'est l'espèce de sentiment de toute puissance	1a
23	F1	1422,704	lever	VER:infi	0,09	j'ai réussi à prendre les gens à les lever à les amener	3d
24	F1	1422,704	amener	VER:infi	0,06	à les amener à moi à les faire danser	3d
25	F1	1422,704	contrôlait	VER:impf	0,06	comme si après il contrôlait les cerveaux et les corps des gens	3d
26	F1	1422,704	remet	VER:pres	0,09	après boum il remet	3d
27	F1	1422,704	prendre	VER:infi	0,14	j'ai réussi à prendre les gens à les lever	
28	F1	1422,704	corps	NOM	0,14	il contrôlait les cerveaux et les corps des gens	
29	F1	1422,704	puissance	NOM	0,12	c'est pour avoir une sensation de toute puissance sur le corps des gens	1a
30	F1	1422,704	corps	NOM	0,14	de toute puissance sur le corps des gens	
31	F1	1484,059	contrôler	VER:infi	0,06	il a l'impression de contrôler les corps des gens quoi	3d
32	F1	1484,059	corps	NOM	0,14	il a l'impression de contrôler les corpsdes gens quoi	
33	F1	1521,495	conduire	VER:infi	0,09	tu te laisses un peu conduire dans un truc	3d
34	F1	1880,964	élément	NOM	0,08	c'est un petit élément rythmique euh	1a
35	F1	1887,332	sur	PRP	0,25	la musique électronique est vachement construite sur les cuts	3a
36	F1	2074,314	erratiques	ADJ	0,05	ça se traduit par des petits éléments complètement erratiques	1b

37	F2	29,794	dessus	ADV	0,12	ben euh ben euh ça m'est accessible de taper un rythme dessus	3d
38	F2	88,725	dessus	ADV	0,12	ouais ouais je sais taper le rythme dessus	3d
39	F2	338,202	feu	NOM	0,09	pour mettre euh pour mettre le feu quoi	3d
40	F2	338,202	mettre	VER:infi	0,17	ça c'est le morceau euh qu'il doivent jouer je pense à au début de chaque concert pour mettre euh pour mettre le feu quoi	1b
41	F2	367,502	partir	VER:infi	0,19	ça c'est pour dire attention pour dire attention on va partir	1a
42	F2	446,921	Machine à laver	NOM	0,04	c'est un peu comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais euh comme un balancement	1a
43	F2	446,921	moteur	NOM	0,04	enfin je veux dire euh enfin de moteur qui met la machine en route	1b
44	F2	446,921	balancement	NOM	0,16	c'est un peu comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais euh comme un balancement	1a
45	F2	446,921	machine	NOM	0,15	enfin je veux dire euh enfin de moteur qui met la machine en route	
46	F2	446,921	route	NOM	0,11	enfin je veux dire euh enfin de moteur qui met la machine en route	3b
47	F2	503,735	brutal	ADJ	0,11	c'est beaucoup plus euh brutal on va dire	1a
48	F2	518,223	pousser	VER:infi	0,13	ça pourrait ça me pourrait me pousser	1c
49	F2	518,223	met	VER:pres	0,17	ça ça me met venir la pêche	1c
50	F2	557,555	violent	ADJ	0,07	quoi c'est c'est assez violent enfin c'est assez physique	1a
51	F2	557,555	physique	ADJ	0,07	quoi c'est c'est assez violent enfin c'est assez physique	1a
52	F2	611,235	entraînent	VER:pres	0,05	mélodies qui qui entraînent le morceau quoi	1b
53	F2	665,88	sur	PRP	0,25	par exemple sur les couplets il joue avec la	3d
54	F2	716,109	monter	VER:infi	0,19	je passe en ska et et je peux monter aussi sur la la cymbale	3d
55	F2	1291,296	monstrueux	ADJ	0,08	euh il y en a qui sont monstrueux	2b
56	F2	1131,974	Derrière	PRP	0,17	je joue de la batterie derrière on s'	3d
57	F3	242,896	monter	VER:infi	0,19	ça ça faisait bien monter les gens euh	1c

58	F3	446,754	appel	NOM	0,09	euh il y en a un qui fait un appel	2b
59	F3	446,754	appel	NOM	0,09	on fait vraiment un appel bien marqué	3d
60	F3	446,754	repartir	VER:infi	0,07	euh pour euh pour repartir	3d
61	F3	498,038	violents	ADJ	0,07	ils ont des morceaux vachement bien faits et euh des des passages violents des passages très très calmes	2a
62	F3	625,879	derrière	PRP	0,17	ont mis un effet vinyle derrière pour le	3d
63	F3	661,065	loger	VER:infi	0,07	ce que j'aime c'est la partie guitare qui est euh qui est très discrète derrière euh qui vient juste se loger derrière	1b
64	F3	686,662	intérieur	NOM	0,07	je me dis mais c'est quoi les paroles qu'il y a à l'intérieur quoi	1b
65	F3	753,902	sur	PRP	0,25	est bien sur toutes les chansons il y a un effet à petite sauce	2a
66	F3	846,178	chaud	ADJ	0,07	ça m'a ça m'a fait chaud	1c
67	F3	846,178	endroit	NOM	0,06	ils se sont dit à cet endroit on va faire ça	3d
68	F3	846,178	chaud	ADJ	0,07	et c'est vrai que ça fait euh ça fait chaud au cœur	1c
69	F3	846,178	coeur	NOM	-0,01	et c'est vrai que ça fait euh ça fait chaud au cœur	
70	F3	893,825	violente	VER:pres	0,04	il y en a une qui était bien violente	2b
71	F3	944,835	violent	ADJ	0,07	je vais mettre la normale donc euh quelque chose d'assez violent	3d
72	F3	944,835	violente	ADJ	0,04	c'est que ils ont souvent une intro assez violente euh	2a
73	F3	944,835	violent	ADJ	0,07	ils ont souvent un truc assez violent et après euh	2a
74	F3	1049,354	derrière	PRP	0,17	t'as un petit trio guitare basse batterie une petite rythmique funky derrière et euh	2a
75	F3	1089,93	derrière	PRP	0,17	on répète on répète on répète euh euh et avec la basse derrière ça c'est pas lassant	1a
76	F3	1146,053	tiennent	VER:pres	0,16	on voit que les autres euh ils ils tiennent le truc euh vachement bien	3d
77	F3	1146,053	venir	VER:infi	0,19	tu commences à avoir une idée tu commences à venir	2a
78	F3	1146,053	monte	VER:pres	0,19	tu tu te dis euh ça monte ça monte ça monte	1c

79	F3	1146,053	monte	VER:pres	0,19	tu tu te dis euh ça monte ça monte ça monte	
80	F3	1146,053	monte	VER:pres	0,19	tu tu te dis euh ça monte ça monte ça monte	
81	F3	1146,053	part	NOM	0,15	et d'un seul coup ben tu part et tu lance le solo quoi	3d
82	F3	1146,053	lance	VER:pres	0,12	et d'un seul coup ben tu part et tu lance le solo quoi	
83	F3	1146,053	sur	PRP	0,25	le solo quoi et tu fais sur ta petite idée et euh	3d
84	F3	1251,676	phrase	NOM	0,26	euh ça serait une euh une phrase en fait moi je dirais	1a
85	F3	1251,676	phrase	NOM	0,26	en fait moi je dirais phrase ouais	
86	F3	1251,676	phrase	NOM	0,26	euh une phrase en fait moi je dirais phrase ouais	
87	F3	1272,903	phrase	NOM	0,26	ha euh ça serait une euh une phrase phrase ouais d'accord une phrase qu' on arrête pas de répéter	1b
88	F3	1291,708	mots	NOM	0,17	et euh sinon ben les mots c' est c' est les notes en fait	1a
89	F3	1291,708	parlait	VER:impf	0,19	c' est un peu c' est un peu comme si on parlait quand on quand on fait une petite phrase rythmique euh	1a
90	F3	1291,708	phrases	NOM	0,26	c' est les phrases rythmiques et mélodiques en gros	1a
91	F3	1291,708	dit	VER:pres	0,19	euh ben d'ailleurs dans le dans le funk et dans le jazz euh des fois c' est tous euh on dit tous la même chose et euh	3d
92	F3	1345,323	accrocher	VER:infi	0,13	c'est beaucoup plus dur à faire euh pour accrocher les gens euh	1a
93	F3	1345,323	phrase	NOM	0,26	le refrain il suffit qu' on ait une phrase euh une phrase qui tue un peu et puis hop ça peut ça peut lancer alors que pour un instrumental euh	2b
94	F3	1345,323	lancer	VER:infi	0,12	qui tue un peu et puis hop ça peut ça peut lancer alors que pour un instrumental euh	1c
95	F3	1345,323	sur	PRP	0,25	un chanteur une chanson ben sur le refrain il suffit qu'on ait une phrase	5
96	F3	1520,643	passer	VER:infi	0,2	ils peuvent bien passer un petit truc funk hop on arrête et euh on fait un petit coup de funk	3b
97	F3	1542,619	explosion	NOM	0,07	ben c' est c' est c' est en général c' est une petite explosion quoi euh surtout quand on aime le style	1a

98	F3	1630,471	emmener	VER:infi	0,04	après le chanteur qui fait ouha ouha ouha euh c' est c' est c' est pour emmener les gens quoi	1a
99	F3	1630,471	est	VER:aux:pres	0,21	euh hop c' est c' est nous qu' on est là on y va euh faut bouger allez venez avec nous euh	1b
100	F3	1630,471	est	VER:pres	0,21	euh hop c' est c' est nous qu' on est là on y va euh faut bouger allez venez avec nous euh	
101	F3	1654,992	réveille	VER:pres	0,12	ouais ouais ouais ouais ben c' est euh c' est c' est tout de suite la claque quoi ça réveille d' un seul coup	1c
102	F3	1781,04	bétail	NOM	0,01	il y a le euh il y a le bétail devant je dirais qui euh qui qui se tape dessus quoi	2b
103	F3	1836,356	derrière	PRP	0,17	euh certaines personnes je pense doivent être dérangées par ça entre l'acoustique l' acoustique et le scratch derrière euh parce	5
104	F3	1952,319	lance	VER:pres	0,16	et donc on lance le riff et euh ça continue ça continue	3d
105	F3	1952,319	dans	PRP	0,26	le petit riff bien solide qui est euh bien calé dans le rythme et euh et après	1b
106	F3	2039,439	remanier	VER:infi	-0,02	on est assez cet esprit de remanier les choses à notre façon parce que	3c
107	F3	2273,419	chaleur	NOM	0,09	euh de la chaleur hein de la chaleur et euh c' est c' est ça ramène vraiment la joie quoi	5
108	F3	2273,419	chaleur	NOM	0,09	euh de la chaleur hein de la chaleur et euh c' est c' est ça ramène vraiment la joie quoi	1c
109	F3	2273,419	amener	VER:infi	0,06	ça peut ça peut amener euh révolte révolution et tout alors que	1c
110	F3	2273,419	communion	NOM	0,17	c' est le c' est la communion euh c' est comme un peu les	1a
111	F3	2295,452	poumons	NOM	0	ça sort euh ça sort des poumons quoi directement et euh	1c
112	F3	2295,452	chaleur	NOM	0,09	c'est vraiment ça apporte vraiment beaucoup de chaleur	1a / 1c
113	F3	2295,452	sort	VER:pres	0,18	ça sort euh ça sort des poumons quoi directement et euh	1c

114	F3	2357,328	balance	VER:subp	0,02	je pense que le cuivre ça balance ouais même ça balance plus de puissance euh	
115	F3	2377,545	corps	NOM	0,14	que ça que ça fait bouger le corps un peu quoi c' est bien	1c
116	F3	2449,158	confortable	ADJ	0,16	elle est confortable et euh elle a elle est elle est très maniable et euh elle est bien	3a
117	F3	2527,815	devance	VER:pres	0,02	faut pas faut pas qu'il y ait un instrument qui se devance quoi c'est clair	2b
118	F3	2527,815	devant	PRP	0,15	qui se mettent trop trop trop à fond devant j' aime bien me caler euh au même niveau que tout le monde quoi	3d
119	F3	2527,815	caler	VER:infi	0,11	qui se mettent trop trop trop à fond devant j' aime bien me caler euh au même niveau que tout le monde quoi	3d
120	F3	2543,3	extérieur	NOM	0,05	la voix tout le monde comprend c' est c' est de l' extérieur quoi	5
121	F4	190,555	sur	PRP	0,25	mais c'est plus sur les paroles que sur la musique Brassens c' est souvent	1a
122	F4	210,375	nourrir	VER:infi	0,11	comme de comme de me nourrir c' est à dire j' ai besoin de musique le matin euh	3d
123	F4	307,982	thérapie	NOM	-0,01	c' est essentiel c' est une thérapie un peu quotidienne quoi	1a
124	F4	432,974	baume	NOM	0,03	euh c' est c' est du baume euh c' est	1a
125	F4	602,426	hypnotique	ADJ	0,02	et c' est une musique quand même assez hypnotique euh quelque part t' es en t' es en t' es pris dedans	1a
126	F4	661,469	phase	NOM	0,06	les gens qui sont là euh sont en en en phase avec toi quoi	3c
127	F4	768,678	communion	NOM	0,17	il y a aussi un phénomène de de de proximité de de de communion avec les les gens qui sont là	2a
128	F4	836,965	circule	VER:pres	0,05	pour qu' il y ait un pour qu' il y ait un un état d' esprit pour qu' il y ait quelque chose qui qui circule euh entre les gens je sais pa	2b
129	F4	1047,425	nourriture	NOM	0,05	parce que c' est parce que c' est une nourriture pour toi	1a
130	F4	1065,928	dilué	VER:pper	0,06	mais c' est quelque chose qui peut être très dilué c' est le blues le blues rock euh blues rock pop euh c' est euh	1b

131	F4	1065,928	poursuivi	VER:pper	0,08	et avec le temps euh ça m' a poursuivi pendant des jours qu	1c
132	F4	1165,731	nourriture	NOM	0,05	en en décor pour moi c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique	6
133	F4	1165,731	décor	NOM	0,32	en en décor pour moi c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique	
134	F4	1307,11	emballe	VER:pres	0,04	ça ça m' emballe ça me prend ça me	1c
135	F4	1307,11	superficielle	ADJ	0,07	la musique classique euh elle m'est elle m'est plus superficielle	5
136	F4	1307,11	prend	VER:pres	0,14	ça ça m'emballe ça me prend	
137	F4	1584,698	derrière	PRP	0,17	la voix le les instruments derrière euh ah	4
138	F4	1624,152	extériorisée	VER:pper	N/A	c'est une plainte euh c'est une plainte euh une plainte qui est comment on pourrait dire qui est extériorisée	1b
139	F4	1624,152	jetée	VER:pper	0,04	comment on pourrait dire qui est extériorisée qui est qui est jetée dehors quoi	
140	F4	1624,152	dehors	NOM	0,15	comment on pourrait dire qui est extériorisée qui est qui est jetée dehors quoi	
141	F4	1624,152	murmure	VER:pres	0,13	qui est jetée dehors quoi c' est c' est pas un murmure là on retrouve le blues dans le dans le beat	1b
142	F4	1624,152	dans	PRP	0,26	dans le dans le beat il y a quand	4
143	F4	1764,745	derrière	PRP	0,17	instrument hein cet instrument là derrière là je	1a
144	F5	23,733	sèche	ADJ	0,05	une salle sèche ou une église ou quelque chose comme ça	1a
145	F5	98,411	renvoyé	VER:pper	0,06	euh ben le son était renvoyé d'une statue à une autre	3b
146	F5	550,369	traduire	VER:infi	0,18	ben j' essayais en fait de traduire en musique me	3d
147	F5	550,369	dans	PRP	0,26	vagues j' avais la musique dans la tête	2b
148	F5	641,194	suggérer	VER:infi	0,09	l'idée c'est c'est de suggérer la chute d'eau	5
149	F5	882,022	suggérer	VER:infi	0,09	c'est c'est suggéré par euh par les les les la violence des crescendos	1a
150	F5	1004,179	Monet	NOM	0,07	c'est l'équivalent de euh Monet bon en peinture	
151	F5	1004,179	sur	PRP	0,25	c' est sur une musique euh modale enfin pentatonique	1a
152	F5	1102,018	sur	PRP	0,25	Henri Dutilleux sur euh un concerto de violoncelle qui	5

153	F5	1102,018	sur	PRP	0,25	sur chaque mouvement...	5
154	F5	1190,995	réponse	NOM	0,10	il y a plein de choses comme ça qui sont euh ben justement doubles en miroir des choses comme ça ou même au niveau (...)ou même au niveau de des réponses entre les instruments par exemple	2b
155	F5	1225,632	imbriquée	ADJ	0,04	il a été capable de le faire ça et euh de manière imbriquée	3d
156	F5	1225,632	vers	PRP	0,22	on va vers la tonique et la note sensible	3d
157	F5	1225,632	sur	PRP	0,25	les notes sur les rythmes sur l'harmonie et /il y a une euh la dominante par exemple note qui domine entre guillemets dominante qui vient s'asseoir sur la dominante	2b
158	F5	1407,673	embourber	VER:infi	-0,03	je trouve que le génie de de Dutilleux c'est d'avoir utilisé le système mais sans dans cette oeuvre là j'entends parce qu'il a utilisé autre chose ailleurs mais sans s'embourber	5
159	F5	1608,98	lâché	VER:pper	0,09	ça s'est lâché parce que là j'ai dit bon	1c
160	F5	1608,98	réserve	VER:pres	0,09	euh j'avais pas tout lâché en fait j'avais j'avais gardé de la réserve et chaque fois c'était un peu différent	3d
161	F5	1608,98	lâché	VER:pper	0,09	euh j'avais pas tout lâché en fait j'avais j'avais gardé de la réserve et chaque fois c'était un peu différent	
162	F5	1608,98	lâché	VER:pper	0,09	je peux lâcher les choses et en fait toutes les choses revenaient	3d
163	F5	1608,98	gardé	VER:pper	0,12	euh j'avais pas tout lâché en fait j'avais j'avais gardé de la réserve et chaque fois c'était un peu différent	
164	F5	1706,984	traduit	VER:pres	0,18	ça a traduit dans la musique	1c
165	F5	1759,959	freins	NOM	0,1	par exemple je j'ai pas lâché les freins par exemple	3d
166	F5	1759,959	lâcher	VER:infi	0,12	et pas tout lâcher au moment des répétitions	3d
167	F5	1759,959	communiquer	VER:infi	0,24	ce qui est assez extraordinaire en fait c'est d'arriver à communiquer et moi je l'ai vraiment ressenti ça	5
168	F5	1832,289	emporter	VER:infi	0,08	des fois on se laisse emporter par l'émotion	3d

169	F5	1832,289	contrôler	VER:infi	0,06	emporter par l'émotion on essaye de contrôler et mais des fois	3d
170	F5	1832,289	sortent	VER:pres	0,18	il fallait que les choses sortent il fallait que les choses se ouais partent	3b
171	F5	1832,289	partent	VER:subp	0,19	il fallait que les choses sortent il fallait que les choses se ouais partent	3b
172	F5	2194,196	mot	NOM	0,17	ça peut aider à (...)ou mettre un mot euh oui sur euh sur un sur une phrase musicale comme ça	1c
173	F5	2194,196	phrase	NOM	N/A	ou mettre un mot euh oui sur euh sur un sur une phrase musicale comme ça	
174	F5	2194,196	sur	PRP	0,25	sur un sur une phrase musicale comme ça ça	
175	F5	2258,467	tape	NOM	0,03	c'est bon c'est une euh une tape entre guillemets	1a
176	F5	2258,467	bombardé	VER:pper	0,01	à une époque ou on était vraiment bombardé par interprétation baroque	3d
177	F5	2258,467	sauce	NOM	0,03	il faut que je fasse ma ma ma synthèse ma ma sauce	3d
178	F5	2258,467	mettre	VER:infi	0,17	de mettre de une partie de moi-même dans le dans le morceau dans l' expression	3d
179	F5	2258,467	moi-même	PRO:PER	0,2	de mettre de une partie de moi-même dans le dans le morceau dans l' expression	
180	F5	2258,467	bouquin	NOM	0,12	j' ai fermé le bouquin et en fait je l' ai réouvert euh ben je sais pas	3d
181	F5	2258,467	réouvert	NOM	0,19	j' ai fermé le bouquin et en fait je l' ai réouvert euh ben je sais pas	
182	F5	2258,467	réouvert	NOM	0,19	qui fait que j' ai dû réouvert euh le réouvrir peut-être cinq six ans plus tard	
183	F5	2258,467	réouvrir	NOM	0,14	qui fait que j' ai dû réouvert euh le réouvrir peut-être cinq six ans plus tard	3d
184	F5	2715,799	bouge	VER:pres	0,15	au dessus il y a au dessus ça bouge c' est l' harmonie qui bouge en fait	1b
185	F5	2744,785	bouge	VER:pres	0,15	mais qui bouge il a toujours un qui bouge ça fait ta la da la da	2b
186	F5	2744,785	bouge	VER:infi	0,15	il y a toujours quelque chose qui va bouger	2b
187	F5	2744,785	avancer	VER:infi	0,06	l' harmonie elle va avancer en fait il faut le penser comme ça	5

188	F5	2815,278	imprimé	VER:pper	0,09	comme si ça s' était imprimé enfin j' ai beaucoup travaillé	1c
189	F5	2815,278	imprégné	VER:pper	0,27	ça (...) s' est imprégné dans la dans la dans la tête	1c
190	F5	2841,768	éclaire	VER:pres	0,04	faire découvrir les lignes et l'harmonie et l'harmonie sous-jacente comme si j'étais un peu euh comment dire celui qui éclaire le truc	2b
191	F5	2841,768	messenger	NOM	0.10	c' est à dire que je suis le messenger entre guillemets hein je suis pas là non plus à je suis le messenger entre le la compositeur	3c
192	F5	2894,61	mouvance	NOM	0.03	ouais c' est ça et en même temps il y a un genre de euh comment de de liberté de mouvance enfin je vois bien un jour	2a
193	F5	2894,61	avance	VER:pres	0,15	il y a des moments où j' avance où je freine ou j' avance mais c' est pas une question	2b
194	F5	2894,61	sur	PRP	0,25	le tempo c'est une question en fait d' énergie que l' on donne sur une phrase donnée et on on reprend cette énergie on la freine on l' accélère	5
195	F5	2894,61	reprend	VER:pres	0,13	et on on reprend cette énergie on la freine on l' accélère	3d
196	F5	2894,61	mouvement	NOM	0,14	mais euh et qui donne du mouvement en fait de dans le	3b
197	F5	2894,61	cadre	NOM	0,11	l' idée c' est de donner un un cadre plus large	5
198	F5	2894,61	cadre	NOM	0,11	et à l' intérieur du cadre on peut bouger tout en respectant évidemment le cadre alors il faut penser à deux en fait c' est à dire	3d
199	F5	2894,61	cadre	NOM	0,11	l' idée c' est de donner un un cadre plus large et à l' intérieur du cadre on peut bouger	5
200	F5	2894,61	cadre	VER:infi	0,15	mais en fait l'idée c'est d'être en rythme bien sûr mais mais dans mais d'être dans un vraiment dans un cadre plus large	5
201	F5	2894,61	bouger	VER:infi	0,15	on peut bouger tout en respectant évidemment le cadre	5
202	F5	2894,61	bouge	VER:pres		ça fait quelque chose de trop statique qui ne qui ne bouge pas qui ne	2b

203	F5	2894,61	mouvement	NOM	0,14	je crois qu' il faut qu' il y ait toujours du mouvement	2a
204	F5	2894,61	mouvement	NOM	0,14	que ce soit du mouvement au niveau d' un rythme	2a
205	F5	2894,61	mouvement	NOM	0,14	ou d' un mouvement au niveau des couleurs d'	
206	F5	2894,61	couleurs	NOM	0,15	ou d' un mouvement au niveau des couleurs d' un de sons	2a
207	F5	2894,61	entre	PRP	0,23	qu' il se passe quelque chose entre eux et moi enfin entre ma musique et et ce que je fais	2a
208	F5	2894,61	entre	PRP	0,23	enfin entre ma musique et et ce que je fais et eux quoi	
209	F5	2894,61	lâcher	VER:infi	0,12	c'est ce que j'essaye de leur faire sentir de leur faire comprendre ça c'est pas simple heinc' est d' être capable de lâcher en fait et lâcher c' est pas c' est pas évident	6
210	F5	2894,61	lâcher	VER:infi	0,12	en fait et lâcher c' est pas c' est pas évident	5
211	F5	2894,61	aller	VER:infi	0,19	parce que je leur demande d' aller au fond d' eux-même pour euh pour trouver un une interprétation	3d
212	F5	2894,61	fond	NOM	0,24	d' aller au fond d' eux-même pour euh pour trouver un une interprétation	
213	F5	2894,61	rondeur	NOM	0,28	faut que ce soit un une rondeur de son	2a
214	F5	2894,61	couleur	NOM	0,15	le fait de lui donné une certaine couleur je pense que ça l' a aidée	5
215	F5	2894,61	puisé	VER:pper	0,23	qu' elle a puisé vraiment en elle pour euh euh pour trouver ça	3d
216	F5	2894,61	lâcher	VER:infi	0,12	mais je pense qu'il y avait un verrou à lâcher ce que je disais tout à l' heure lâcher pour arriver à ce qu' elle sente	2b
217	F5	2894,61	lâcher	VER:infi	0,12	les gens ont peur de lâcher	3d
218	F5	2894,61	à côté	PRP	0,23	peur de lâcher parce que justement ils ont peur d' être à côté	3d
219	F5	2894,61	flux	NOM	0,06	il y avait ce que j'appelais on va pas reparler de la mer hein ce que j'appelais du flux et du reflux c' est à dire que les mots	2b
220	F5	2894,61	reflux	NOM	0,05	il yace que j' appelais du flux et du reflux c' est à dire que les mots	

221	F5	2894,61	freine	VER:pres	0,02	il y a des moments où j' avance où je freine ou j' avance mais c' est pas une question	2b
222	F5	2894,61	avance	VER:subp	0,06	il y a des moments où j' avance où je freine ou j' avance mais c' est pas une question	
223	F5	2894,61	freine	VER:pres	0,02	et on on reprend cette énergie on la freine on l' accélère	
224	F5	2894,61	accélère	VER:subp	0,06	et on on reprend cette énergie on la freine on l' accélère	5
225	F5	2894,61	coincé	VER:pper	0	donc on est coincé par le par le parcours	3c
226	F5	2894,61	verrou	NOM	0,03	mais je pense qu' il y avait un verrou à lâcher	2b
227	F5	3378,914	lâche	VER:pres	0,12	et en fait elle lâche pas elle lâche pas les freins et elle s' auto euh elle s' auto	3d
228	F5	3378,914	lâche	VER:pres	0,12	et en fait elle lâche pas elle lâche pas les freins et elle s' auto euh elle s' auto	
229	F5	3378,914	lâche	VER:pres	0,07	je trouve pas autre chose elle s' auto-mutile en ce moment dans son interprétation c' est à dire qu' elle lâche pas suffisamment elle se fait peur	3d
230	F5	3378,914	auto-mutile	VER:pres	-0,02	je trouve pas autre chose elle s' auto-mutile en ce moment dans son interprétation c' est à dire qu' elle lâche pas suffisamment elle se fait peur	3d
231	F5	3708,993	révélé	VER:pper	0,06	là la musique a révélé	3b
232	F5	3708,993	thérapie	NOM	-0,01	je dis pas que c' est une thérapie euh la musique mais mais euh	5
233	F5	3708,993	dévoile	VER:subp	0,04	je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses intérieurs	Pro + SV
234	F5	3708,993	dévoiler	VER:infi	0,04	je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses intérieurs	
235	F5	3708,993	intérieurs	ADJ	0,07	je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses intérieurs	
236	F5	3708,993	thérapie	NOM	-0,01	je dis pas que la musique c' est une thérapie mais je crois que ça aide pas mal	5
237	F5	3708,993	ressortent	VER:pres	0,03	des choses aussi pour moi qui ressortent euh par rapport à la musique	3b

238	F5	3708,993	transcender	VER:infi	0,01	la musique ça peut être justement un révélateur d'une personnalité de transcender de se transcender par exemple les élèves qui ont des des problèmes	3b
239	F5	3708,993	transcender	VER:infi	0,01	de se transcender	
240	F5	3708,993	traduit	VER:pper	0,18	la musique en fait a traduit ce cet état là et	3b
241	F5	3708,993	traduire	VER:infi	0,18	des choses intérieurs et je et je pense que ça euh que la musique peut traduire un un un très beau parcours personnel je trouve	3b
242	F5	3708,993	révélateur	NOM	0,11	un révélateur d'une personnalité	
243	F5	4266,987	éponge	VER:subp	0,01	le fait qu'on soit euh assez éponge en fait	3c
244	F5	4266,987	éponge	VER:pres	0,01	on est assez éponge	
245	F5	4266,987	contrôlais	VER:impf	0,06	comme si c'est ce que je disais tout à l'heure je je contrôlais le truc mais comme si il me	3d
246	F5	4266,987	lâchées	VER:pper	0,09	les choses elles ont lâchées quoi on va dire ça a lâché	3b
247	F5	4266,987	lâché	VER:pper	0,09	les choses elles ont lâchées quoi on va dire ça a lâché	
248	F5	4266,987	transporter	VER:infi	0,03	lâché et je me suis laissée transporter puis	3d
249	F5	4266,987	communiquer	VER:infi	0,24	transporter puis par ce côté extatique euh espèce de communion aussi avec les gens	
250	F5	4266,987	dire	VER:infi	0,19	ce que j'étais en train de dire ce que j'étais en train de faire	3d
251	F5	4266,987	symbiose	NOM	0,12	enfin j'étais en complètement en en symbiose avec eux avec eux avec Dieu et avec Messian	3c
252	F5	4266,987	sur	PRP	0,25	la sensation que j'ai eu sur le fameux concert que j'expliquais tout à l'heure	3d
253	F5	4266,987	lâcher	VER:infi	0,12	de lâcher et de de laisser les émotions vous prendre de telle sorte que ouais	
254	F5	4266,987	prendre	VER:infi	0,14	de lâcher et de de laisser les émotions vous prendre de telle sorte que ouais	3b
255	F5	4266,987	communion	NOM	0,17	transporter puis par ce côté extatique euh espèce de communion aussi avec les gens	4
256	F5	4522,63	lié	VER:pper	0,05	mais comme si tout le monde était lié le le	3c

257	F5	4592,59	drogue	NOM	0,04	J'ai jamais pris de drogue	
258	F5	4694,307	en	PRP	0,26	c' est à dire quand on a le truc en soi c' est	3d
259	F5	4694,307	soi	PRO:PER	0,17	c' est à dire quand on a le truc en soi c' est	
260	F5	4694,307	sort	VER:pres	0,18	c' est tellement naturel que ça sort comme ça	3b
261	F5	4694,307	imbibé	VER:pper	0,03	c' est tellement imbibé je dis pas ça que	1a
262	F5	4781,781	traduire	VER:infi	0,18	ça ça veut traduire ça enfin je dis pas	1c
263	F5	4781,781	sorties	VER:pper	0,26	il y a des choses j' ai j' ai senties qui sont sorties euh de euh	2b
264	F6	157,633	balancé	VER:pper	0,02	ce qui est un peu balancé ce qui balance ce qui balance tu le trouves dans le jazz	5
265	F6	157,633	balance	VER:subp	0,02	ce qui est un peu balancé ce qui balance ce qui balance tu le trouves dans le jazz	
266	F6	157,633	balance	VER:pres	0,02	ce qui est un peu balancé ce qui balance ce qui balance tu le trouves dans le jazz	6
267	F6	157,633	sexuel	ADJ	0,03	t'as un swing stonien qui est plus sexuel qui est plus tu vois	2b
268	F6	489,07	sur	PRP	0,25	bass euh sur ces solos là parce que c'	4
269	F6	489,07	sur	PRP	0,25	c' est sur ses solos que je les faits	1b
270	F6	564,781	sur	PRP	0,25	on peut la mettre aussi en valeur sur d' autres répertoires euh voilà donc	4
271	F6	713,827	couche	NOM	0,06	ils ont tendance à en rajouter euh à rajouter une couche quoi et pour moi un bon musicien	3d
272	F6	713,827	ronde	ADJ	0,19	la basse elle est toute ronde tu vois	3a
273	F7	128,357	lâche	VER:pres	0,07	à la fin on était carrément euh dedans je me je me lâche un peu plus tu vois au lieu de faire que que les harmonies euh je	3d
274	F7	128,357	dedans	ADV	0,13	à la fin on était carrément euh dedans je me je me lâche un peu plus tu vois au lieu de faire que que les harmonies euh je	
275	F7	386,818	sur	PRP	0,25	tout faire c' est chanter sur des bandes son	4
276	F7	599,917	poitrine	NOM	0,06	différentes de la voix parlée euh de poitrine	
277	F7	599,917	supplémentaire	ADJ	0,09	de sentir comme une espèce de d' ouverture supplémentaire physiquement qui me donnait le petit peu d' air	3d

278	F7	599,917	ouverture	NOM	0,28	comme une espèce de d' ouverture supplémentaire physiquement qui me donnait le petit peu d' air	
279	F7	599,917	physiquement	ADV	0,16	comme une espèce de d' ouverture supplémentaire physiquement qui me donnait le petit peu d' air	
280	F7	599,917	portée	VER:pper	0,14	de me sentir vraiment dans un espèce d' état de grâce portée euh et même physiquement capable	3d
281	F8	67,162	acceptes	VER:pres	0,09	tu acceptes l' autre qu' il vienne il va venir naturellement	3d
282	F8	67,162	endroits	NOM	0,06	mais ils ne sont pas placés aux mêmes endroits en même temps quoi	3a
283	F8	67,162	noyau	NOM	0,11	la musique devient comme un noyau	3a
284	F8	67,162	dans	PRP	0,26	un noyau tous les rythmes que tu connais sont dans les rythmes que je connais tu vois	3a
285	F8	67,162	viene	VER:subp	0,19	tu acceptes l' autre qu' il vienne il va venir naturellement	3d
286	F8	67,162	venir	VER:infi	0,19	tu acceptes l' autre qu' il vienne il va venir naturellement	
287	F8	67,162	passage	NOM	0,18	c' est là qu' il y a ce ce passage là on sent on sent la tension en fait ce qu' il s' est passé	1b
288	F8	67,162	tension	NOM	0,16	c' est là qu' il y a ce ce passage là on sent on sent la tension en fait ce qu' il s' est passé	
289	F8	67,162	pulses	VER:pres	N/A	des pulses ce sont des pulses des rythmes qu' on a joué après	1b
290	F8	67,162	pulses	NOM	N/A	des pulses ce sont des pulses des rythmes qu' on a joué après	
291	F8	67,162	dans	PRP	0,26	connais sont dans les rythmes que je connais tu	4
292	F8	60,461	passage	NOM	0,18	vous vous n' avez pas senti le passage	
293	F8	160,51	atterrissage	NOM	0,04	et donc auto automatiquement l' atterrissage ne sera pas logique par rapport à un quatre quatre	3a
294	F8	197,91	vers	PRP	0,22	moi par exemple je peux amener vers un autre rythme ouais et il	4
295	F8	282,196	dans	PRP	0,26	des notes dans la batterie il y a il	4

296	F8	282,196	dans	PRP	0,26	il y a le rythme dans la basse	4
297	F8	282,196	dans	PRP	0,26	quoi même dans mes solos on entend les en	4
298	F8	345,304	gérer	VER:infi	0,011	je peux gérer mon atterrissage c'est le côté instinctif	3d
299	F8	345,304	atterrissage	NOM	0,04	je peux gérer mon atterrissage c'est le côté instinctif	
300	F8	499,495	sur	PRP	0,25	elle est jouée sur euh le rythme et donc là	4
301	F8	826,548	espace	NOM	0,21	puisque puisque puisque puisque l' espace est en train de danser l' espace est en train de danser parce que on on l' occup	3b
302	F8	826,548	danser	VER:infi	0,47	puisque puisque puisque puisque l' espace est en train de danser l' espace est en train de danser parce que on on l' occup	
303	F8	826,548	espace	NOM	0,21	puisque puisque puisque puisque l' espace est en train de danser l' espace est en train de danser parce que on on l' occup	
304	F8	826,548	danser	VER:infi	0,47	l' espace est en train de danse	
305	F8	736,728	athlètes	NOM	0,07	c' est comme des athlètes à ce moment là c' est là le musicien fait l' athlétisme des doigt	3d
306	F8	736,728	athlétisme	NOM	0,07	c' est comme des athlètes à ce moment là c' est là le musicien fait l' athlétisme des doigt	
307	F8	764,756	mètres	NOM	0,04	voilà c' est ça c' est comme le gars qui qui fait les cent mètres et le gars qui fait les mille mètres mais les gars chacun	3d
308	F8	698,826	chaud	ADJ	0,07	ensemble danser aussi ensemble plus et ça c'est encore plus chaud quoi	1a
309	F8	1217,547	sur	PRP	0,25	nos euh sur nos musiques bon pas piquée qui	4
310	F8	1365,163	intérieur	NOM	0,07	une main a toujours les deux mains euh dans son intérieur	3b
311	F8	1422,522	rattraper	VER:infi	0,05	on va se rattraper euh euh on va se rejoindre quelque part dans une autre direction voilà donc euh on a eu la chance	3d
312	F8	1422,522	rejoindre	VER:infi	0,16	on va se rejoindre quelque part dans une autre direction	
313	F8	1422,522	direction	NOM	0,19	on va se rejoindre quelque part dans une autre direction	
314	F8	1664,153	dans	PRP	0,26	cinquième élément dans la batterie hein donc par exemple	4

315	F8	1828,748	brute	NOM	0,05	éduquer la brute à la souplesse à l' intelligence c' est à dire le côté moteur	3d
316	F9	268,878	relais	NOM	0,11	qui qui relaie enfin qui est le relais en fait de de pratiques musicales	3b
317	F9	522,089	entrecroisement	NOM	0,02	tu sens un entrecroisement de de rythmes sur les éléments différents qui qui font des notes différentes	3d
318	F9	522,089	respiration	NOM	0,12	tu sens un entrecroisement de de rythmes sur les éléments différents qui qui font des notes différentes ben ça donne une respiration qui est qui est	3b
319	F9	522,089	sur	PRP	0,25	un entrecroisement de de rythmes sur les éléments	4
320	F9	573,111	pulsation	NOM	0,35	c' est ça aussi la richesse de la pulsation de la Nouvelle Orléans	1a
321	F9	701,649	recette	NOM	0,12	c' est que c' est devenu une recette	
322	F9	703,413	violente	ADJ	0,04	euh euh non c' est c' est de la fusion un peu violente mais mais relativement acoustique	1a
323	F9	703,413	fusion	NOM	0,17	euh euh non c' est c' est de la fusion un peu violente mais mais relativement acoustique	
324	F9	711,92	bouillie	NOM	0	qu' a la fin c' est comme une bouillie un petit peu informe	1a
325	F9	711,92	eau	NOM	0,08	ouais ben c' est oui c' est comme de l' eau c' est c' est vrai que c' est très très fluide et t' as l' impression de ce que que c' est que ça swing	1a
326	F9	711,92	fluide	ADJ	0,13	c' est très très fluide	1a
327	F9	779,319	langage	NOM	0,22	je dirais un langage qui est celui du jazz	5
328	F9	779,319	là-dedans	ADV	0,2	des contraintes qui sont ceux celles d' un morceau donné que tu trouves justement à t' exprimer euh là-dedans et and make it happen	3d
329	F9	779,319	langage	NOM	0,22	enfin comme dirait Lacan le jazz structuré comme un langage donc euh	5
330	F9	779,319	exprimer	VER:infi	0,18	tu trouves justement à t' exprimer euh là-dedans	
331	F9	779,319	là-dedans	ADV	0,2	tu trouves justement à t' exprimer euh là-dedans	
332	F9	822,7	endroit	NOM	0,06	et qu' on tombe tous au même au même endroit eh sinon ça marche pas	3d

333	F9	822,7	cadre	NOM	0,11	c' est liberté totale liberté sans cadre donc c' est plus de la liberté	1a
334	F9	822,7	langage	NOM	0,22	plus de la liberté c' est n' importe quoi et euh de fait l' analogie avec le langage elle est bien parce que	5
335	F9	822,7	langage	NOM	0,22	les limites qui sont celles du langage au contraire tu te dis ben ben je peux dire ce que je veux	
336	F9	822,7	dire	VER:infi	0,19	je peux dire ce que je veux	3d
337	F9	822,7	dit	VER:pres	0,19	seulement tu le dit pas n' importe comment	3d
338	F9	822,7	cadre	NOM	0,11	ben c' est qu' on a c' est qu' on a le même cadre cadre on parle	1b
339	F9	822,7	syntaxe	NOM	0,13	je sais pas la syntaxe de ma phrase euh pour qu' on se comprenne	3d
340	F9	822,7	phrase	NOM	0,24	je sais pas la syntaxe de ma phrase euh pour qu' on se comprenne	
341	F9	935,178	décodée	VER:pper	0,07	ton émotion ton expression peux être décodée que si il y a un langage commun entre musiciens mais aussi entre euh le public et les musiciens	3b
342	F9	935,178	langage	NOM	0,22	peux être décodée que si il y a un langage commun entre musiciens mais aussi entre euh le public et les musiciens	
343	F9	935,178	empilement	NOM	0,19	c' est conçu en fait comme comme comme un empilement dynamique hein	1a
344	F9	935,178	exprimer	VER:infi	0,18	c'est l'idée d'avoir une culture et de s' exprimer au sein de cette culture	1a
345	F9	935,178	voix	NOM	0,33	cette culture tout en apportant sa voix propre	3d
346	F9	935,178	ajoute	VER:pres	0,16	sa voix propre et que euh ben chaque chacun ajoute un truc quoi	3d
347	F9	1037,996	mettre en place	VER:infi	0,17	quand il s' agit de mettre en place des arrangements des trucs un peu précis je suis à la pêche	
348	F9	1134,651	osmose	NOM	0,11	faut avoir une une osmose avec ton instrument	2a
349	F9	1250,858	sortira	VER:futu	0,18	bon ben ça ça ça sortira pas hein	1c
350	F9	1333,505	groove	NOM	0,25	elle est là pour pour euh assurer le groove	3b

351	F9	1387,637	explosé	VER:pper	0,06	tout le monde a explosé euh a applaudi l' artiste hein	3d
352	F9	1387,637	foutaient	VER:impf	0,07	qui eux en foutaient dans tous les coins	3d
353	F9	1387,637	groove	VER:subp	0,25	ben ouais sauf que ça groove mais mais méchant quoi	3b
354	F9	1387,637	méchant	VER:ppre	0,06	ben ouais sauf que ça groove mais mais méchant quoi	
355	F9	1529,416	assise	NOM	0,19	c' est ça qui va construire l' assise il me dit mais après	1b
356	F9	1529,416	sur	PRP	0,25	jazz hot sur la contrebasse il y a Clarence	
357	F9	1600,856	repart	VER:pres	0,07	paf tu repart euh	3d
358	F9	1600,856	intime	VER:subp	0,01	qui reposent sur ta compréhension euh intime de ce qui de ce qui se passe	4
359	F9	1600,856	recettes	NOM	0,12	il m'a donné plein de recettes justement donc	3d
360	F9	1600,856	dialogue	NOM	0,15	cette liberté c' est un dialogue donc en fait	5
361	F9	1600,856	rajoute	VER:subp	0,11	savoir quand il faut que t' en rajoute euh quand il faut que tu augmentes il faut que tu baisses	3d
362	F9	1600,856	dynamiques	NOM	0,24	il nous montrait exactement les dynamiques qu' il fallait ajouter en jouant plus doux mais	3d
363	F9	1600,856	ajouter	VER:infi	0,16	il nous montrait exactement les dynamiques qu' il fallait ajouter en jouant plus doux mais	2b
364	F9	1600,856	propulsives	ADJ	0,16	ça te fait des des différences euh qui musicalement sont très très propulsives et c' est des c' est des	2b
365	F9	1782,1	extérieur	NOM	0,05	le tempo c' est une donnée qui qui s' impose à toi euh de l' extérieur je veux dire qui est décidée au départ	5
366	F9	1782,1	suis	VER:aux:pres	0,21	à la à la fois c' est tu le crées tu le suis parce que	3d
367	F9	1782,1	impose	VER:pres	0,12	le tempo c' est une donnée qui qui s' impose à toi euh de l' extérieur	
368	F9	1782,1	tient	VER:pres	0,16	c' est toi qui le tient	1b
369	F9	1797,639	capturé	VER:pper	0,06	t' es comme euh capt euh capturé par euh par cette euh	3d
370	F9	1797,639	nourrit	VER:pres	0,09	c'est c'est c'est ça qui est assez incroyable c' est que chacun se nourrit de l' autre et euh se soutient aussi hein parce que	3d

371	F9	1797,639	repères	NOM	0,06	des fois l' autre te donne des repères des fois les deux sont paumés mais il y a l' autre te donne des repères qui t' aident et euh	3d
372	F9	1797,639	paumés	ADJ	0,05	des fois l' autre te donne des repères des fois les deux sont paumés mais il y a l' autre te donne des repères qui t' aident et euh	
373	F9	1797,639	repères	NOM	0,06	des fois l' autre te donne des repères des fois les deux sont paumés mais il y a l' autre te donne des repères qui t' aident et euh	
374	F9	1797,639	tandem	NOM	0,13	c' est ça qui est vraiment ce tandem batteur bassiste c' est c' est c' est	1b
375	F9	1797,639	soutient	VER:pres	0,12	c' est que chacun se nourrit de l' autre et euh se soutient aussi hein parce que	3d
376	F9	1850,917	sortir	VER:infi	0,18	que c' est quelque chose dont tu peux pas sortir c' est le groove ça implique quelque chose de compulsif	1b
377	F9	2235,233	sur	PRP	0,25	c'était vraiment deux mesures sur tel ou tel tempo et caetera	4
378	F9	2302,31	amener	VER:infi	0,06	euh il va la l' am l' amener par une phrase un coup il va pas l' amener et elle elle va tomber pile quoi	3d
379	F9	2302,31	amener	VER:infi	0,06	euh il va la l' am l' amener par une phrase un coup il va pas l' amener et elle elle va tomber pile quoi	
380	F9	2302,31	phrase	VER:pres	0,26	l' am l' amener par une phrase	
381	F9	2316,621	stops	NOM	0,18	tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties	2a
382	F9	2316,621	entrées	NOM	0,12	tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties	
383	F9	2316,621	sorties	NOM	0,26	tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties	
384	F9	2476,423	matière	NOM	0,09	mais aussi dans son traitement du son la matière sonore là aussi c' est quelque chose que j' ai vraiment appris à reconnaître	4

385	F9	2476,423	phrasé	NOM	0,24	le toucher le phrasé c' est des do c' est des variables qui sont complètement gommés	5
386	F9	2476,423	gommés	VER:pper	0,13	le toucher le phrasé c' est des do c' est des variables qui sont complètement gommés	
387	F9	2566,473	voix	NOM	0,33	la sonorité c' est tous ils te le disent ils disent c' est comme ta voix hein quand tu dis euh allô	5
388	F9	2566,473	gros	ADJ	0,14	et tout c' est tous des gros sons tous des sons hyper personnels	5
389	F9	2566,473	gros	ADJ	0,14	un certain type de gros son mais aucun n' avait le même à chaque fois	
390	F9	2566,473	sur	PRP	0,25	le toucher sur une ballade t' as t' as	4
391	F9	2687,991	met	VER:pres	0,17	morceau swing mais tu sens qu' il met un autre truc dedans c' est en fait t' as un rythme	3d
392	F9	2687,991	dedans	ADV	0,13	morceau swing mais tu sens qu' il met un autre truc dedans c' est en fait t' as un rythme	
393	F9	2721,253	sur	PRP	0,25	jouait euh jouait pas mal sur les mètres	4
394	F9	2810,061	prend	VER:pres	0,14	il prend un solo tout en continuant le tempo	3d
395	F9	2810,061	prend	VER:pres	0,14	il prend un solo tout en continuant le tempo	
396	F9	2810,061	prend	VER:pres	0,14	il prend un solo tout en continuant le tempo	

Annexe 2 Tableaux racine en anglais

Ind	Loc	Chrono	Elément	Synt	lsa	EM	IS
1	E1	66.07	through	IN	(0.12)	friends you know that played through different numbers	3d
2	E1	66.07	through	IN	(0.12)	know we sang we sang through the er	3d
3	E1	291,566	rush	NN	0,06	ah there was a there was a rush there was a big it was a great high	2a

4	E1	291,566	high	JJ	0,1	ah there was a there was a rush there was a big it was a great high	
5	E1	291,566	power	NN	0,01	it was a real feeling of sort of power and er as well	1b
6	E1	487,995	hard	JJ	0,08	no they like the blues there more because they they like hard music yea up in the North East	3d
7	E1	497,442	hard	JJ	0,08	you know I suppose there it was it was a hard blue	1a
8	E1	497,442	hard	JJ	0,08	it was very hard hard blues and you know	1a
9	E1	497,442	hard	JJ	0,08	it was very hard hard blues and you know	
10	E1	497,442	raw	JJ	0,02	even the standards that we did we made them you know gave them a raw edge	3d
11	E1	497,442	edge	VV	0,06	even the standards that we did we made them you know gave them a raw edge	
12	E1	560,521	buzz	NN	0,08	the the the I think we played better because of the buzz from the audience ye	
13	E1	560,521	from	IN	0,16	the the the I think we played better because of the buzz from the audience ye	
14	E1	655,4	stripped	JJ	0,08	this was blues stripped down stripped of the saxophone stripped of the keyboard	1b
15	E1	655,4	stripped	JJ	0,08	this was blues stripped down stripped of the saxophone stripped of the keyboard	
16	E1	655,4	stripped	JJ	0,08	this was blues stripped down stripped of the saxophone stripped of the keyboard	
17	E1	655,4	enormous	JJ	0,08	it was enormous e	1a
18	E1	655,4	down	IN	0,11	this was blues stripped down stripped of the saxophone stripped it was just a guitar bass drums me singing	
19	E1	862,486	gravelly	JJ	-0,01	I couldn't I I didn't sound gravelly or rough enough perhaps	3d
20	E1	862,486	rough	JJ	0,05	I couldn't I I didn't sound gravelly or rough enough perhaps	
21	E1	956,42	riding	VVG	0,03	he was riding I was riding my lead ah ah ah ah a	3d
22	E1	956,42	riding	VVG	0,03	he was riding I was riding my lead ah ah ah ah a	

23	E1	1010,603	communication	NN	-0,02	there was a really good communication between us	2a
24	E1	1152,382	buzz	NN	0,08	If if he if there's no buzz if the pleasure goes if er you know it doesn't work out	2a
25	E1	1229,813	on	IN	(0.17)	actually yea on the only song hello Harry there	4
26	E1	1453,089	male	JJ	-0,01	what 's the word I 'm looking a very sort of er what 's the word I 'm looking for a very male kind of thing	1a
27	E1	1506.246	through	IN	(0.12)	been going through the motions of singing must be	4
28	E1	1520,558	inside	JJ	0,08	and you but you you inside you 're not you 're not really into it you 're not getting that same that same feelin	4
29	E1	1520,558	into	IN	0,11	you know it 's a music that everyone can can key into somehow	1b
30	E1	1635,298	communication	NN	0,02	sure sure yea that that it increases the communication between the audience and er and the band	3b
31	E1	1635,298	between	IN	0,08	sure sure yea that that it increases the communication between the audience and er and the band	
32	E1	1716,823	suicidal	JJ	0,05	how would you describe his voice in this particular blues violent er depressive suicidal er	5
33	E1	1724,912	low	JJ	0,07	I don't know if you like max you know as as as far as it can go if you like or as low as it can go	4
34	E1	1724,912	far	JJ	0,11	I don't know if you like max you know as as as far as it can go if you like or as low as it can go	
35	E1	1773,234	therapeutic	JJ	0,04	sure sure but I mean there's something therapeutic about er if you're depressed about singing	2a
36	E1	1773,234	tune	VVP	0,75	you know everybody can can tune into that	3d
37	E1	1773,234	into	IN	0,11	you know everybody can can tune into that	
38	E1	1773,234	key	VV	0,13	you know it 's a music that everyone can can key into somehow	3d
39	E1	1773,234	into	IN	0,11	you know it 's a music that everyone can can key into somehow	
40	E1	1853,176	pain	NN	0,02	because er er of the pain involved within it it goes	2b
41	E1	1853,176	structure	NN	0,04	is something that almost goes beyond the structure	3b
42	E1	1853,176	structure	NN	0,04	I think the structure has to be there to contain if you like the the pain	3a
43	E1	1853,176	contain	VV	0,03	er I think the structure has to be there to contain if you like the the pain	3b

44	E1	1853,176	break	VV	0,12	almost tries to break down the structure	3b
45	E1	1853,176	down	IN	0,11	almost tries to break down the structure	
46	E1	1882,292	contain	VV	0,03	but I think it 's I think it 's there to to contain that	3b
47	E1	1981,041	speaks	VVZ	0,04	I do n't know it speaks it speaks I do n't know how it speaks it speaks to the unconscious it speaks to er it certainly moves moves something in people	1c
48	E1	1981,041	speaks	VVZ	0,04	I do n't know it speaks it speaks I do n't know how it speaks it speaks to the unconscious it speaks to er it certainly moves moves something in people	
49	E1	1981,041	speaks	VVZ	0,04	I don't know it speaks it I don't know how it speaks it speaks to the unconscious it Speaks to er it certainly moves	
50	E1	1981,041	speaks	VVZ	0,04	I don't know it speaks it I don't know how it speaks it speaks to the unconscious it Speaks to er it certainly moves	
51	E1	1981,041	unconscious	NN	0,07	I don't know it speaks it I don't know how it speaks it speaks to the unconscious it Speaks to er it certainly moves	
52	E1	1981,041	speaks	VVZ	0,04	I don't know it speaks it speaks I do n't know how it speaks it speaks to the unconscious it speaks to er it certainly moves moves something in people	
53	E1	1981,041	moves	VVZ	0,05	it speaks to er it certainly moves moves something in people	1c
54	E1	1981,041	moves	VVZ	0,05	it speaks to er it certainly moves moves something in people	
55	E1	2012,851	through	IN	0,12	just come through er improvisations and rehearsals but sometimes	
56	E2	146,51	framework	NN	0,01	it's a balance between erm there's a framework but it's a very sketchy framework	2a
57	E2	146,51	framework	NN	0,01	it's a balance between erm there's a framework but it's a very sketchy framework	
58	E2	192,275	energy	NN	0,02	this is a er this is a high energy gig	1a
59	E2	192,275	energy	NN	0,02	there's a lot of energy even in the ballads	2a
60	E2	192,275	energy	NN	0,02	there's a lot of energy but it's a it's an intensity	2a
61	E2	192,275	physical	JJ	0,03	it's not like physical energy necessarily but it's a it's an intensity	1a
62	E2	192,275	energy	NN	0,02	it's not like physical energy necessarily	
63	E2	310,828	speaking	VVG	0,04	so you have to be it 's like speaking different languages	1a

64	E2	310,828	languages	NNS	0,02	so you have to be it 's like speaking different languages	
65	E2	391,565	hint	NN	0,08	it's just like a little hint of this for a minute	1a
66	E2	391,565	groove	NN	0,05	The groove we were trying to capture	
67	E2	391,565	capture	VV	0,08	the groove we were trying to capture is a hip hop groove	3d
68	E2	391,565	groove	NN	0,05	A hip hop groove	
69	E2	391,565	groove	NN	0,05	a little bit of this but it's really a hip hop groove	1a
70	E2	391,565	straight ahead	JJ	0,03	is a hip hop groove with a little bit of straight ahead jazz	3a
71	E2	391,565	full blown	IN	0,14	that 's that 's the thing we don't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this for a minute	3d
72	E2	391,565	into	IN	0,11	that 's that 's the thing we do n't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this for a minute	
73	E2	425,368	on	IN	0,17	you always fall back on your tracks I mean you always fall back on your tracks I mean sorry that's on the on the on the structure of whatever the tune is but loosely	3d
74	E2	425,368	structure	NN	0,04	on the structure of whatever the tune is but loosely	
75	E2	425,368	hint	NN	0,08	in this band we kind of hint towards that	3d
76	E2	425,368	towards	IN	0,04	in this band we kind of hint towards that	
77	E2	465,569	energetic	JJ	0,04	and doing his thing he's very energetic oh man	3c
78	E2	465,569	explore	VV	0,09	you know we're free to explore whatever you want to explore	3c
79	E2	465,569	explore	VV	0,09	you know we're free to explore whatever you want to explore	
80	E2	528,911	groove-oriented	JJ	0,11	well it 's hopefully because it 's groove-oriented music	1a
81	E2	554,031	watered-down	JJ	0,11	it has to supposedly people think it has to be very watered-down music in order for people to dance to it	1a
82	E2	699,032	be bop	NN	0,01	I am probably more of a pure be bop than a lot of the guys that I work with	
83	E2	804,456	animal	NN	-0,01	that 's a totally different animal and then the tango from Argentina that 's a different animal erm	1a
84	E2	804,456	animal	JJ	-0,01	that 's a different animal erm	1a

85	E2	865,259	handle	VVP	0,05	depending on how you handle the music	3d
86	E2	865,259	wide open space	NN	0,06	if you treat it like that then it 's just like wide open space er I mean it kind of depends on what you 're doing	1a
87	E2	865,259	free	JJ	0,08	then you can be very free with it	3c
88	E2	865,259	room	NN	0,11	and often times there 's not a lot of room within that because it has to be very arranged	2a
89	E2	938,049	fight	VV	0,07	sometimes I 've got to fight it a little bit	3d
90	E2	1002,559	articulation	NN	0,04	to me it 's like an articulation thing you know if I 'm not articulated properly I mean it might get in front of me	1a
91	E2	1002,559	articulated	VVD	0,06	to me it 's like an articulation thing you know if I 'm not articulated properly I mean it might get in front of me	3c
92	E2	1002,559	in front of	IN	0,08	it might get in front of me	1c
93	E2	1036,062	fit	VV	0,09	and just like it 's just there you know just right there you know ok why do n't we see if I can fit this in you know	3d
94	E2	1036,062	there	RB	0,17	and just like it 's just there you know just right there you know ok why do n't we see if I can fit this in you know	1a
95	E2	1036,062	there	RB	0,17	and just like it 's just there you know just right there you know ok why do n't we see if I can fit this in you know	
96	E2	1036,062	in	IN	0,17	and just like it 's just there you know just right there you know ok why do n't we see if I can fit this in you know	
97	E2	1130,806	On	IN	0,17	chord sequences on tunes it 's like I was	4
98	E2	1130,806	writing	VVG	0,03	it 's like writing your name you know writing a note it 's you know what it is	1a
99	E2	1130,806	name	NN	0,07	it 's like writing your name you know writing a note it 's you know what it is	1a

100	E2	1130,806	writing	VVG	0,03	it 's like writing your name you know writing a note it 's you know what it is	
101	E2	1130,806	note	VVP	0,22	it 's like writing your name you know writing a note it 's you know what it is	
102	E2	1162,533	in	IN	0,17	you 're in the bass chord and have the	3c
103	E3	158,437	laid	VVD		I I did what I was supposed to do I I laid it down	3d
104	E3	215,104	chain	NN	0	that was friggin off the chain man that was that was excellent	1a
105	E3	711,625	on	IN	0,17	to learn how to play the style so you can go on a bassy tune and be able	3d
106	E3	711,625	capture	VV	0,08	you capture that essence of the tune	3d
107	E3	711,625	essence	NN	0,09	you capture that essence of the tune	
108	E3	763,971	self	NN	0,06	everyone has a chance for self expression everyone can can put in their own idea	3c
109	E3	1107,991	convey	VV	0,05	an expression of what the director of the chorale is trying to convey whereas if you 're singing opera	3d
110	E3	1107,991	freer	JJR	0,08	it's it's more it's freer you're you're doing	1a
111	E3	1172,364	beat	VV	0,42	ok I can beat this well	3d
112	E3	1190,035	body	NN	0,03	erm it feels a little bit like you 're out of your body almost where when when I sing	3c
113	E3	1202,448	body	NN	0,03	you feel kind of like you 're out of your body er almost in a way	3c
114	E3	1221,602	convey	VV	0,05	what the song and the words convey	3b
115	E4	48,685	wild	JJ	0,08	I do a gig every Monday a wild set there	3d
116	E4	72,639	monster	NN	0,05	yea he 's a monster	3c
117	E4	116,893	implement	VV	-0,03	oh yea man I implement I implement everything that 's	3d

118	E4	116,893	implement	VV	-0,03	oh yea man I implement I implement everything that 's	
119	E4	179,799	implement	VV	-0,03	so he like he can implement all of that	
120	E4	179,799	world	NN	0,1	straight straight out of like just like a world of music you know what I mean	
121	E4	179,799	hard	JJ	0,08	he just swings hard eh eh you know and this is yea he 's great though	3d
122	E4	179,799	swings	VVZ	0,16	he just swings hard eh eh you know and this is yea he 's great though	
123	E4	301,818	strong	JJ	0,11	like water man it just flows you know what mean it 's strong like water and	1c
124	E4	393,443	elements	NNS	0,01	you can definitely like think of like elements you know what I mean	3d
125	E4	393,443	rock	NN	0,1	some drummers play like real rock hard	3d
126	E4	393,443	hard	JJ	0,08	some drummers play like real rock hard	
127	E4	393,443	earthy	JJ	0,06	real real earthy some drummers play real fluent you know and real like and real like you know more like water some drummers play like real windy	3d
128	E4	393,443	fluent	JJ	0,03	real real earthy some drummers play real fluent you know and real like and real like you know more like water some drummers play like real windy	
129	E4	393,443	water	NN	0,02	yea man he plays like water that 's the that 's the way he plays like water man	3d
130	E4	393,443	windy	JJ	0,06	real real earthy some drummers play real fluent you know and real like and real like you know more like water some drummers play like real windy	
131	E4	393,443	flowing	VVG	0,04	it 's like you know everything everything is flowing but it 's real light	1c
132	E4	393,443	flows	VV	0,04	man it just flows you know what mean	1c
133	E4	393,443	light	JJ	0,03	it 's like you know everything everything is flowing but it 's real light	
134	E4	393,443	water	NN	0,02	as opposed to like water where it 's like real it 's real strong	4

135	E4	393,443	fluidity	NN	0,04	but it has it still has the fluidity	1c
136	E4	393,443	rock	NN	0,1	some drummers play like real rock hard	3d
137	E4	393,443	strong	JJ	0,11	where it's like real it's real strong	1a
138	E4	393,443	voice	VVP	0,23	you can think of those of more of like a voice type	2a
139	E4	393,443	talking	VVG	0,18	you know some drummers sound like they 're talking some drummers	3d
140	E5	144,198	feeds	VVZ	0,02	and I think it feeds heavily off sort of the the the second line music	1c
141	E5	223,999	guide	VV	0,03	you may need someone to kind of guide you along the right path	3d
142	E5	223,999	path	NN	0,04	you may need someone to kind of guide you along the right path	4
143	E5	223,999	along	IN	0,13	you may need someone to kind of guide you along the right path	4
144	E5	245,376	on	IN	0,17	your er actually out playing on a gig	3d
145	E5	245,376	out	IN	0,15	the major development comes with being out and playing making mistakes	3c
146	E5	379,529	association	NN	0,03	I think music is kind of an an associate like an association kind of thing you can associate quite easily associate one musical idea with another and you can just connect those	3a
147	E5	379,529	idea	NN	0,08	one musical idea with another	
148	E5	379,529	connect	VVP	0,03	quite easily associate one musical idea with another and you can just connect those	3d
149	E5	379,529	draw	VV	0,03	listening to as many different styles of music as much music as possible enables to have more things to draw from	3d
150	E5	379,529	associate	JJ	0,13	I think music is kind of an an associate like an association kind of thing	3a
151	E5	379,529	associate	VV	0,13	kind of thing you can associate quite easily associate	
152	E5	379,529	associate	JJ	0,13	kind of thing you can associate quite easily associate	
153	E5	946,479	on	IN	0,17	they are going to be able to at least slowly pluck out their stuff on the piano you know so then	3d
154	E5	1018,939	into	IN	0,11	that move the improvisation moving into the next	3b

155	E5	1018,939	glued	JJ	0,03	and it will come out like a glued thing it 's a little more of an organised thing maybe	1c
156	E5	1018,939	move	VV	0,05	feel that feel that move the improvisation moving into the next section you know it 's coming	3b
157	E5	1018,939	moving	JJ	0,04	feel that feel that move the improvisation moving into the next section you know it 's coming	
158	E5	1018,939	out	IN	0,15	and it will come out like a glued thing	
159	E5	1081,068	into	IN	0,11	yea when the drummer goes into this what	4
160	E5	1135,167	on	IN	0,17	different emphasis on different beats two and a four	4
161	E5	1265,915	force	NN	0,02	you feel like something else is sort of playing the music through you or something some other kind of force you know	3c
162	E5	1265,915	else	JJ	0,17	you feel like something else is sort of playing the music through you or something some other kind of force you know	
163	E5	1265,915	through	IN	0,12	you feel like something else is sort of playing the music through you or something some other kind of force you know	
164	E5	1265,915	other	JJ	0,13	you feel like something else is sort of playing the music through you or something some other kind of force you know	
165	E5	1298	top	IN	0,07	you don't you don't feel like you 're on top of you know	3c
166	E5	1365,757	on	IN	0,17	a note on a guitar it dies so you	4
167	E5	1365,757	dies	VVZ	0,02	the second you hit a note on a guitar it dies	1c
168	E5	1365,757	dies	VVZ	0,02	you hit it the note just dies	1c
169	E5	1421,352	voices	NNS	0,23	yeah you have fewer voices so to speak but er	2a
170	E5	1511,591	over	IN	0,12	trying over something	4

171	E5	1566,76	on	IN	0,17	's good yea I play on it I	3d
172	E5	1570,443	on	IN	0,17	n't know how I played on it literally	3d
173	E5	1646,269	into	IN	0,11	I got into it I listened a little bit	3d
174	E5	1711,523	dark	JJ	0,08	oh it's just a very powerful song it's a very it's one of those songs that's like very dark	1a
175	E5	1717,735	dark	JJ	0,08	it's very dark sounding	1a
176	E5	1745,55	takes over	VVZ	0,1	sometimes it takes over you	1c
177	E5	1823,602	self	NN	0,06	jazz is all about expressing the self and improvising	3a
178	E5	1823,602	expressing	VVG	0,15	jazz is all about expressing the self and improvising	1c
179	E5	1951,064	vehicle	NN	0,04	and the singer is the main I guess vehicle for the band members	3c
180	E5	2009,262	moves	VVZ	0,05	when the music moves forward	3b
181	E5	2009,262	forward	IN	0,11	when the music moves forward	
182	E5	2310,944	around	IN	0,12	it 's all just spread out around everywhere you know	4
183	E6	15,898	vibration	NN	0,18	they have a certain spirit and vibration that 's a part of the music	3c
184	E6	15,898	into	IN	0,11	and seemed to be into it so	3c
185	E6	144,747	free	JJ	0,08	a format and being free inside of that format	3c
186	E6	144,747	inside	NN	0,08	a format and being free inside of that format	
187	E6	144,747	speaking	VVG	0,04	so it 's like it 's like you know it 's like speaking another language	1a
188	E6	144,747	language	NN	0,02	so it 's like it 's like you know it 's like speaking another language	
189	E6	144,747	over	IN	0,12	a certain format that you follow and then you just improvise over that	3d

190	E6	144,747	From	IN	0,16	we 're going to play from time from	4
191	E6	144,747	From	IN	0,16	to play from time from tune to tune and	
192	E6	144,747	From	IN	0,16	from time from tune to tune and or from	
193	E6	144,747	From	IN	0,16	and or from beat to beat you know we	
194	E7	5,342	head	NN	0,13	but all the songs are they will have a head which we play the melody in and then this has a form and er well we improvise on on	3a
195	E7	5,342	in	IN	0,17	but all the songs are they will have a head which we play the melody in and then this has a form and er well we improvise on on	3d
196	E7	5,342	On	IN	0,17	and er well we improvise on on it	3d
197	E7	40,669	template	NN	0	it 's like it 's all like it 's all a template that you that you use like	1a
198	E7	40,669	top	IN	0,07	and then you improvise on top of this	3d
199	E7	40,669	speech	NN	0,08	in terms of doing a speech or something I guess it 's it 's like you have certain ideas that you that you think about where you might want to go and then you you sort of you sort of improvise statements about you know try to keep on the subject	
200	E7	40,669	ideas	NNS	0,08	in terms of doing a speech or something I guess it 's it 's like you have certain ideas that you that you think about where you might want to go and then you you sort of you sort of improvise statements about you know try to keep on the subject	
201	E7	40,669	statements	NNS	0,02	in terms of doing a speech or something I guess it 's it 's like you have certain ideas that you that you think about where you might want to go and then you you sort of you sort of improvise statements about you know try to keep on the subject	3d
202	E7	40,669	on	IN	0,17	and you have certain structures and then you improvise on top of this it's almost I guess it's almost like in terms of doing a speech	3d
203	E7	40,669	where	IN	0,1	that you that you think about where you might want to go	4

204	E7	133,539	On	IN	0,17	the melody of the song on the drums	4
204	E7	79,478	on	IN	0,17	he'll actually put melodies on the issue	
205	E7	133,539	within	IN	0,12	concentrates on on on melodies within his drums you know	4
207	E7	279,178	dynamical	JJ	0,02	that we do play with dynamical levels	3d
208	E7	279,178	level	NN	0,02	as opposed to being one level all the way	3d
209	E7	279,178	levels	NNS	0,02	that we do play with dynamical levels	
210	E7	279,178	flow	VV	0,03	we kind of kind of make things ebb and flow a lot you know	3d
211	E7	279,178	energy	NN	0,02	all the way then also the energy levels we kind of kind of make things	4
212	E7	279,178	level	NN	0,02	as opposed to being one level all the way	4
213	E7	279,178	ebb	VV	0,12	we kind of kind of make things ebb and flow a lot you know	
214	E7	330,01	out	IN	0,15	so so all that comes out when I 'm playing at some point	1c
215	E7	330,01	Out	IN	0,15	that comes out when I 'm playing at some	
216	E7	367,161	mixed	VVD	0,05	actually we mixed we mixed it we did the final mix today	3d
217	E7	367,161	mixed	VVD	0,05	actually we mixed we mixed it we did the final mix today	
218	E7	367,161	mix	NN	0,05	actually we mixed we mixed it we did the final mix today	
219	E7	389,792	On	IN	0,17	guitar yea on the guitar I have or when	4
220	E7	419,614	loop	NN	0,02	loop sound if you got a chance to hear that	
221	E7	419,614	loops	NNS	0,02	with it you know just kind of everything you know create loops and things	3d

222	E7	419,614	In	IN	0,17	that but in his bass solos sometimes he 'll	4
223	E7	419,614	Along	IN	0,13	'll record himself and play along with it	3d
224	E8	72,379	underground	JJ	0,03	heavy underground	
225	E8	85,516	underground	NN	0,03	all musicians the underground the hip hop stuff	
226	E8	149,345	format	NN	0,04	and Cajun music is just a format to do it in so yea that 's definitely the catalyst for social	3a
227	E8	149,345	catalyst	NN	-0,01	and Cajun music is just a format to do it in so yea that 's definitely the catalyst for social	1a
228	E8	149,345	in	IN	0,17	and Cajun music is just a format to do it in so yea that 's definitely the catalyst for social	
229	E8	411,061	fever	NN	0,01	everybody 's got the fever catching the beads and everything	3c
230	E9	1366,411	dialogue	NN	0,08	is that we all have our own dialogue and in South Louisiana we have a dialogue in England you have a dialogue	
231	E9	1366,411	dialogue	VV	0,08	is that we all have our own dialogue and in South Louisiana we have a dialogue in England you have a dialogue	
232	E9	1366,411	dialogue	NN	0,08	is that we all have our own dialogue and in South Louisiana we have a dialogue in England you have a dialogue	
233	E9	1604,833	see	VV	0,11	you can you can almost see someone standing and then falling down	3d
234	E9	1615,947	deviation	NN	-0,03	there 's no room for deviation whatsoever see how strict	2a
235	E9	1615,947	deviation	NN	-0,03	you do n't have no room for deviation because watch there 's no	2a
236	E9	1615,947	deviation	NN	-0,03	where there is deviation and it 's going to be	2a
237	E9	1692,154	loosens	VVZ	0,1	it loosens up a little bit	1c
238	E9	1692,154	up	RB	0,13	it loosens up a little bit	

239	E9	1851,882	going	VVG	0,08	they 're just going around like everyone 's having a good time	3d
240	E9	1851,882	swing	VVP	0,16	they swing you know	3d
241	E9	1851,882	around	IN	0,12	they swing you know they 're just going around like everyone 's having a good time	
242	E10	151,149	pain	NN	0,02	just take all the pain that you have experienced all the happiness that you have ever experienced you put them together	3d
243	E10	151,149	happiness	NN	0,07	just take all the pain that you have experienced all the happiness that you have ever experienced you put them together	
244	E10	151,149	energetically	RB	0,05	just like you're energetically it's like a high	5
245	E10	151,149	energy	NN	0,02	you're exhausted you have no ounce of energy left in your body	2a
246	E10	151,149	else	JJ	0,17	it 's just like there 's no one else on this earth but me	2a
247	E10	151,149	out	IN	0,15	and you make them come out of your voice	3d
248	E10	151,149	high	JJ	0,1	energetically it 's like a high it 's like	1a
249	E10	151,149	into	IN	0,11	and you 're just you 're just into it into it you 're into it	3c
250	E10	151,149	into	IN	0,11	and you 're just you 're just into it into it you 're into it	
251	E10	151,149	into	IN	0,11	if you put everything you had into it	3d
252	E10	251,733	telling	VVG	0,08	whenever you sing you 're telling your story when you listen you 're listening to someone 's story erm you listen I listen attentively	3d
253	E10	251,733	story	NN	0,04	whenever you sing you 're telling your story when you listen you 're listening to someone 's story erm you listen I listen attentively	
254	E10	251,733	story	NN	0,04	when you listen you 're listening to someone 's story erm you listen I listen attentively	3d
255	E10	417,923	inside	NN	0,08	you have what 's inside of you and you pour it out that 's I mean that 's how	2a
256	E10	417,923	pour	VV	0,02	you have what 's inside of you and you pour it out that 's I mean that 's how	3c
257	E10	417,923	out	IN	0,15	you have what 's inside of you and you pour it out that 's I mean that 's how	
258	E10	431,144	in	IN	0,17	but you take everything that 's in you and you put it out and people will respond to it	3d

259	E10	431,144	out	IN	0,15	but you take everything that 's in you and you put it out and people will respond to it	3d
260	E10	588,816	chemistry	NN	0,05	it 's you and your your chemistry between your mates that are playing in the bands	1a
261	E10	702,342	force	VV	0,02	and you ca n't force it it 's you know music is like a relationship if it does n't work you ca n't force it you know	3d
262	E10	702,342	relationship	NN	0,08	and you ca n't force it it 's you know music is like a relationship if it does n't work you ca n't force it you know	
263	E10	812,08	rolling	VVG	0,03	and after I got going I was rolling	3d
264	E10	1096,568	connection	NN	0,11	it 's an emotional connection	1a
265	E10	1280,948	down	RP	0,11	he he he he really got down on that guitar	3d
266	E10	1280,948	on	IN	0,17	he he he he really got down on that guitar	
267	E10	1286,29	out	IN	0,15	he just really he really played it out	3d
268	E10	1545,561	inundated	VVD	-0,04	because we 're inundated with jazz and blues we 're inundated with jazz and blues	3c
269	E10	1545,561	inundated	VVD	-0,04	because we 're inundated with jazz and blues we 're inundated with jazz and blues	
270	E11	276,47	rip	VV	0,02	because you can rip into it	3d
271	E11	314,506	trawling	VVG	-0,02	yeah they are they are they are trawling through the same old thing	3d
272	E11	314,506	write	VV	0,11	it 's funny some albums just write their own reviews	3b
273	E11	518,439	wings	NNS	0,02	to to spread his wings you see	3d
274	E11	904,678	rip	VV	0,02	and they 'll know that if I rip into something	3d
275	E11	1016,962	rawness	NN	0,06	they may not have had the rawness of of being able to just capture that moment of perfect clarity but they had the rawness of the performance was the was the important thing	3c
276	E11	1016,962	rawness	NN	0,06	they may not have had the rawness of of being able to just capture that moment of perfect clarity but they had the rawness of the performance was the was the important thing	

277	E11	1016,962	track	NN	0,01	+ (725.959)somebody's got to stop them in tracks here it's the way the track makes you feel	4
278	E11	1153,602	outset	NN	0,18	right right from the outset of that album it was the interaction of	4
279	E11	1380,476	touch	NN	0,08	they had they had a touch with with their music I mean	3c
280	E11	1426,261	moving	VVG	0,04	I feel I feel they were moving in a different area to everybody else Genesis	3d
281	E11	1426,261	area	NN	0,03	I feel I feel they were moving in a different area to everybody else Genesis	
282	E11	1619,506	room	NN	0,11	that people were allowed the room to express themselves	3c
283	E11	1758,617	hooked	VVD	0,08	one of the things that that hooked me with this album	3b
284	E11	1936,439	spread	VVD	0,1	you know this whole spread of erm of of tracks	
285	E11	2046,154	Builds up	VVZ	0,04	well he builds up and it 's very difficult to do that	3d
286	E11	2046,154	Build up	VV	0,04	you could never get that build up	3d
287	E11	2169,474	boundaries	NNS	-0,02	he 's he 's within known boundaries you know he 's not as er he 's not as off on a tip as as as Kelly Joe Felps	4
288	E11	2169,474	tip	NN	0,01	he 's he 's within known boundaries you know he 's not as er he 's not as off on a tip as as as Kelly Joe Felps	
289	E11	2169,474	off	IN	0,12	he 's he 's within known boundaries you know he 's not as er he 's not as off on a tip as as as Kelly Joe Felps	
290	E11	2169,474	within	IN	0,12	I think he 's always he 's always within himself but he 's still a very young	4
291	E11	2169,474	himself	PP	0,14	I think he 's always he 's always within himself but he 's still a very young	
292	E11	2306,552	rolls	NNS	0,18	he just rolls on and I I	3d
293	E11	2306,552	on	IN	0,17	he just rolls on and I I	

294	E11	2343,802	in	IN	0,17	I I did n't have that instant way in	3c
295	E11	2441,244	where	IN	0,1	this is where we 're at	1b
296	E11	2528,343	driving	JJ	0,04	he's not the driving force	3c
297	E11	2528,343	guiding	JJ	0,06	he 's really the the the guiding force behind the band if there was one	3c
298	E11	2528,343	blinding	VVG	0,19	I know that Chisam is a blinding fiddle player	3c
299	E11	2528,343	up	RB	0,13	a move towards er bringing the pipes up in the sound for for for this album	3d
300	E12	454,711	journey	NN	0,05	the musicians do take you on a journey into into and er it it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it	3d
301	E12	454,711	levels/surface	NN	0,02	er it it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it	1a
302	E12	454,711	surface	NN	0,01	the musicians do take you on a journey into into and er it it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it	2a
303	E12	454,711	bubbling	VVG	0,05	feeling that it 's bubbling underneath	1c
304	E12	454,711	underneath	IN	0,04	feeling that it 's bubbling underneath	
305	E12	454,711	inside	IN	0,08	make you feel different inside but music you can enjoy it but it does make you feel different inside	1c
306	E12	454,711	inside	IN	0,08	make you feel different inside but music you can enjoy it but it does make you feel different inside	
307	E12	454,711	on	IN	0,17	the musicians do take you on a journey	3d
308	E12	490,996	refreshed	VVD	-0,05	the physicality of it I can I can feel refreshed	3d
309	E12	490,996	refresh	VV	-0,05	but it can refresh me for a length of time inside so and er I I	3d
310	E12	490,996	inside	IN	0,08	but it can refresh me for a length of time inside so and er I I	
311	E12	490,996	journey	NN	0,05	I think it 's on the journey to that change underneath the just the enjoyment so	1a

312	E12	490,996	underneath	IN	0,04	I think it 's on the journey to that change underneath the just the enjoyment so	
313	E12	579,008	stripped	VV	0,08	so he stripped down the sound to a an acoustic	3d
314	E12	809,881	journeyman	NN	0,02	I I describe him as blues 's most celebrated journeyman you know and it 's as	3c
315	E12	980,834	gritty	JJ	0,01	the British blues tends to be a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues	3a
316	E12	980,834	harder	JJR	0,08	a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues	2a
317	E12	980,834	edge	NN	0,06	a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues	
318	E12	1021,803	hard	JJ	0,08	and it is that hard edge	1a
319	E12	1021,803	edge	NN	0,06	and it is that hard edge	
320	E12	1042,527	harder	JJR	0,08	a harder edge	
321	E12	1042,527	edge	NN	0,06	and there's a lot of there's a harder edge to British blues than there is to American blues	
322	E12	1048,758	smoothness	NN	0,09	he plays it with a smoothness there 's a style a swagger about it	3d
323	E12	1048,758	swagger	NN	0,05	he plays it with a smoothness there 's a style a swagger about it	2a
324	E12	1048,758	smoothness	NN	0,09	there is a smoothness a er er a a natural approach	2a
325	E12	1048,758	chew	VV	0,01	whereas the British Blues tends to chew it up and spit it out	3b
326	E12	1048,758	gritty	JJ	0,01	there's a there's a gritty approach to that album there's a	2a
327	E12	1048,758	spit	VVD	0,12	whereas the British Blues tends to chew it up and spit it out	
328	E12	1048,758	gritty	JJ	0,01	there 's a there 's a gritty approach to that album there 's a gritty feel to it all way through it 's not the most comfortable listen of the lot	2a
329	E12	1048,758	gritty	JJ	0,01	er it's very it's a very Gritty interpretation of the blues	

330	E12	1048,758	hard	JJ	0,08	I mean he goes hard at songs like er Crossroads and things like this	3d
331	E12	1048,758	grit	NN	0,01	there will be notably a lot more grit and energy going into it	2a
332	E12	1048,758	energy	NN	0,02	will be notably a lot more grit and energy going into it	
333	E12	1048,758	into	IN	0,11	will be notably a lot more grit and energy going into it	
334	E12	1048,758	smoothness	NN	0,09	but there will be a smoothness a swagger a style to the American er	2a
335	E12	1048,758	swagger	NN	0,05	but there will be a smoothness a swagger a style to the American er	
336	E12	1048,758	hard	JJ	0,08	er it 's it 's that hard edge that that UK er blues tends to have	3a
337	E12	1048,758	edge	NN	0,06	er it 's it 's that hard edge that that UK er blues tends to have	
338	E12	1048,758	comfortable	JJ	0,15	it 's not the most comfortable listen of the lot	1a
339	E12	1048,758	style	NN	0,27	but there will be a smoothness a swagger a style to the American er	
340	E12	1418,507	take	VV	0,1	we want to take people out of themselves for the two hours that we 're on the stage	3d
341	E12	1418,507	out	IN	0,15	we want to take people out of themselves for the two hours that we 're on the stage	
342	E12	1481,199	connected	VVD	0,02	and we we connected with these few people who were dancing around the bar at the back	3d
343	E12	1566,118	coach	VV	-0,03	you have to coach them of that that 's part of	3d
344	E12	1566,118	coaxing	NN	-0,03	it 's that that that coaxing is is the important thing you know	1b
345	E13	12,575	into	IN	0,11	so it 's probably put a lot of emotion into my music	3d
346	E13	51,329	hot-tempered	JJ	0,01	our music was a little hot-tempered for the set	3a

347	E13	79,066	lay	VVD	0,07	to lay the material	3d
348	E13	79,066	material	NN	0,01	to lay the material	
349	E13	79,066	along	IN	0,13	but I I sing along with the rhythm	3d
350	E13	79,066	catchy	JJ	0,56	for the means of being catchy	3c
351	E13	160,88	fragile	JJ	0,01	it 's actually just like a fragile house of cards you can build a relationship up	1a
352	E13	160,88	cards	NNS	0,03	it 's actually just like a fragile house of cards you can build a relationship up	
353	E13	212,525	hitting	VVG	0,1	if I 'm hitting something really high but er	3d
354	E13	231,987	belt	VV	0,02	I did n't belt away at everybody 's ears	3d
355	E13	286,822	take	VV	0,1	it 's going to take a lot out of me you know	1c
356	E13	286,822	out	IN	0,15	it 's going to take a lot out of me you know	
357	E13	286,822	different	JJ	0,12	I am a different person when I 'm yeah	3c
358	E13	326,178	rigid	JJ	0,01	I do n't believe in I do n't believe in having a rigid set up I do n't believe like	3d
359	E5	2298.328	focus	NN	0,03	for a clarinet it's all pressure and flute it's more kind of like focus you know it's a lot more free blowing you also got a lot of focus on where you're blowing	1a

4-4a Tableau des données prosodiques en français

N°	speaker	word	MS	LSA	Enoncé		$E(dF0)$	$E(C2-C1)$	$E(Delay/C)$	$E(dC2)$
41	F2	partir	VER:infi	0,19	ça c'est pour dire attention pour dire attention on va partir	3d	-97,18	12,62	70,58	-50,85
122	F4	nourrir	VER:infi	0,11	comme de comme de me nourrir c' est à dire j' ai besoin de musique le matin euh	3d	19,93	2,77	56,62	-34,23
196	F5	accélère	VERB:pres	- 0,01	on reprend cette énergie on la freine on l'accélère	3d	-13,28	-1,91	51,49	-34,58
369	F9	capturé	VER:pper	0,06	t' es comme euh capt euh capturé par euh par cette euh	3d	-61,46	6,27	42,65	-22,74
328	F9	là-dedans	ADV	0,2	des contraintes qui sont ceux celles d' un	3d	134,99	34,93	38,47	-25,71

					morceau donné que tu trouves justement à t' exprimer euh là- dedans et and make it happen					
276	F7	phrase	NOM	0,26	lors d'une très longue phrase	3d	-18,75	79,91	34,15	-36,50
307	F8	mètres	NOM	0,04	voilà c' est ça c' est comme le gars qui qui fait les cent mètres et le gars qui fait les mille mètres mais les gars chacun	3d	-29,19	27,72	27,18	-35,60
215	F5	puisé (en elle)	VER:pper	0,23	qu' elle a puisé vraiment en elle pour euh euh pour trouver ça	3d	-8,91	10,62	24,13	-16,35
160	F5	réserve	VER:pres	0,09	euh j' avais pas tout lâché en fait j' avais j' avais gardé de la réserve et chaque fois c' était un peu différent	3d	33,11	-3,02	23,51	-4,82
312	F8	quelque part	VER:infi	0,16	on va se rejoindre quelque part dans une autre direction	3d	-0,96	41,91	18,54	-15,25
235	F5	intérieures	ADJ	0,07	je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses intérieures	3d	-35,65	22,84	14,28	-11,38
233	F5	dévoile	VER:subp	0,04	je pense qu' on qu' on dévoile des choses on arrive à dévoiler des choses intérieurs	3d	-60,77	-18,88	12,25	2,50
190	F5	éclaire	VER:pres	0,04	faire découvrir les lignes et l'harmonie et l'harmonie sous- jacente comme si j'étais un peu euh comment dire celui qui éclaire le truc	3d	-73,88	34,96	9,50	-2,55
370	F9	nourritdel'autre	VER:pres	0,09	c'est c'est c'est ça qui est assez incroyable c' est que chacun se nourrit de l' autre et euh se soutient aussi hein parce	3d	56,27	9,64	8,50	-1,23

					que					
315	F8	brute	ADJ	0,05	éduquer la brute à la souplesse à l'intelligence c'est à dire le côté moteur	3d	62,75	58,33	8,08	-10,70
253	F5	lâcher	VER:infi	0,12	le fait de se laisser aller aussi de lâcher et de de laisser les émotions vous prendre de telle sorte que ouais	3d	-62,93	28,69	5,90	-30,97
173	F5	imprimant	VER:ppres	0,29	mais en en m'imprimant de la musique	3d	-58,53	64,45	4,60	-13,68
227	F5	lâche/freins	VER:pres	0,12	et en fait elle lâche pas elle lâche pas les freins et elle s'auto euh elle s'auto	3d	4,62	7,30	3,76	-30,68
77	F3	venir	VER:infi	0,19	tu commences à avoir une idée tu commences à venir	3d	-11,99	-15,42	2,34	-8,44
194	F5	freine	VERB:pres	0,05	on reprend cette énergie on la freine on l'accélère	3d	-77,80	2,88	-0,24	-22,44
166	F5	lâcher	VER:infi	0,12	et pas tout lâcher au moment des répétitions	3d	-13,21	-13,35	-3,52	-22,59
158	F5	embourber	VER:infi	-0,03	je trouve que le génie de de Dutilleux c'est d'avoir utilisé le système mais sans sans dans cette oeuvre là j'entends parce qu'il a utilisé autre chose ailleurs mais sans s'embourber	3d	-62,96	-46,58	-6,36	0,52
248	F5	transporter	VER:infi	0,03	lâché et je me suis laissée transporter puis	3d	97,32	-53,22	-6,36	-30,73
280	F7	portée	VER:pper	0,14	de me sentir vraiment dans un espèce d'état de grâce portée euh et même physiquement capable	3d	-76,99	135,68	-6,69	5,88
340	F9	phrase	VER:subp	N/A	je sais pas la syntaxe de ma phrase euh pour qu'on se comprenne	3d	156,19	10,40	-18,15	11,65

313	F8	direction	NOM	0,19	on va se rejoindre quelque part dans une autre direction	3d	- 100,00	34,81	-21,94	12,12
7	F1	recoudre	VER:infi	0,07	pour recoudre si t'as envie par exemple ça<Comment desc="Luc écrase le sac en papier devant lui"/>après tu peux vraiment le couper	3d	222,46	-17,41	-23,06	-21,38
211	F5	aller	VER:infi	0,19	parce que je leur demande d' aller au fond d' eux-même pour euh pour trouver un une interprétation	3d	-59,36	-26,62	-28,20	-3,04
249	F5	communion	NOM+E152	0,24	transporter puis par ce côté extatique euh espèce de communion aussi avec les gens	3d	-75,70	3,24	-36,77	6,46
299	F8	atterrissage	NOM	0,04	je peux gérer mon atterrissage c'est le côté instinctif	3d	33,51	44,61	-39,83	31,19
230	F5	auto-mutile	VERB:Subp	- 0,02	je trouve pas autre chose elle s' auto-mutile en ce moment dans son interprétation c' est à dire qu' elle lâche pas suffisamment elle se fait peur	3d	- 100,00	13,57	-45,73	44,32
165	F5	freins	NOM	0,1	par exemple je je j'ai pas lâché les freins par exemple	3d	- 100,00	0,80	-47,67	5,49
330	F9	exprimer	VER:infi	0,18	tu trouves justement à t' exprimer euh là-dedans	3d	63,93	19,47	-64,20	25,29
305	F8	athlètes	NOM	0,07	c' est comme des athlètes à ce moment là c' est là le musicien fait l' athlétisme des doigt	3d	37,86	8,33	-65,29	15,21
311	F8	rattraper	VER:infi	0,05	on va se rattraper euh euh on va se rejoindre	3d	- 100,00	-0,22	-67,51	27,83

					quelque part dans une autre direction voilà donc euh on a eu la chance					
256	F5	lié	VER:pper	0,05	mais comme si tout le monde était lié le le	3c	-89,25	-40,24	49,04	-37,43
191	F5	messenger	NOM	0.10	c' est à dire que je suis le messenger entre guillemets hein je suis pas là non plus à je suis le messenger entre le la compositeur	3c	38,60	46,39	28,22	-22,12
225	F5	coincé	VER:pper	0	donc on est coincé par le par le parcours	3c	-50,22	-35,84	26,40	-11,14
274	F7	dedans	ADV	0,13	à la fin on était carrément euh dedans je me je me lâche un peu plus tu vois au lieu de faire que que les harmonies euh je	3c	-86,31	-26,24	19,65	-35,75
372	F9	repères/paumés	ADJ	0,05	des fois l' autre te donne des repères des fois les deux sont paumés mais il y a l' autre te donne des repères qui t' aident et euh	3c	-9,93	31,58	19,48	-24,70
251	F5	symbiose	NOM	0,12	enfin j' étais en complètement en en symbiose avec eux avec eux avec Dieu et avec Messian	3c	-23,79	1,03	-14,70	11,29
243	F5	éponge	VER:subp	0,01	le fait qu' on soit euh assez éponge en fait	3c	- 100,00	16,50	-16,46	45,76
244	F5	éponge	VER:pres	0,01	on est assez éponge	3c	- 100,00	8,65	-21,36	26,67
196	F5	mouvement	NOM	0,14	mais euh et qui donne du mouvement en fait de dans le	3b	-80,58	-7,34	31,43	-19,16
171	F5	partent	VER:pres	0,11	il fallait que les choses sortent il fallait que les choses se ouais partent	3b	-91,93	4,12	20,31	-17,93
246	F5	lâché	ADJ	0,09	les choses elles ont lâché quoi on va dire ça a lâché	3b	-9,04	-15,19	6,45	-46,43
341	F9	décodée	VER:pper	0,07	ton émotion ton	3b	106,25	-37,62	3,49	19,99

					expression peut être décodée que si il y a un langage commun entre musiciens mais aussi entre euh le public et les musiciens					
318	F9	respiration	NOM	0,12	tu sens un entrecroisement de de rythmes sur les éléments différents qui qui font des notes différentes ben ça donne une respiration qui est qui est	3b	114,39	49,28	0,91	-21,96
310	F8	intérieur	NOM	0,07	une main a toujours les deux mains euh dans son intérieur	3b	-73,65	38,36	-4,07	34,78
240	F5	traduit	VER:pper	0,18	la musique en fait a traduit ce cet état là et	3b	-49,44	-23,30	-6,57	-18,66
187	F5	avancer	VER:infi	0,06	l' harmonie elle va avancer en fait il faut le penser comme ça	3b	- 100,00	23,89	-38,02	31,52
170	F5	sortent	VER:pres	0,13	il fallait que les choses sortent il fallait que les choses se ouais partent	3b	- 100,00	9,88	-40,28	16,97
301	F8	espace	NOM	0,21	puisque puisque puisque l' espace est en train de danser l' espace est en train de danser parce que on on l' occup	3b	- 100,00	-13,73	-48,18	10,35
238	F5	transcender	VER:infi	0,01	la musique ça peut être justement un révélateur d' une personnalité de transcender de se transcender par exemple les élèves qui ont des des problèmes	3a	26,04	-0,07	52,61	-29,94
193	F5	fige	VER:pres	0,1	en fait ça fige beaucoup le rythme	3a	-93,37	15,04	-6,41	24,45
283	F8	noyau	NOM	0,11	la musique devient comme un noyau	3a	-69,13	-8,20	-15,30	9,22
293	F8	atterrissage	NOM	0,04	et donc auto	3a	64,47	34,31	-37,66	23,98

					automatiquement l' atterrissage ne sera pas logique par rapport à un quatre quatre					
	F5	pédale	NOM	0,09	il y a (...)ce qu'on appelle la pédale la tonique	2b	22,99	-35,47	46,09	-24,39
154	F5	réponse	NOM	0,10	il y a plein de choses comme ça qui sont euh ben justement doubles en miroir des choses comme ça ou même au niveau (...)ou même au niveau de des réponses entre les instruments par exemple	2b	-51,26	-2,29	36,71	-27,28
8	F1	tourne	VER:pres	0,17	ils jouaient t'as un truc qui tourne derrière et tu vas chanter par-dessus	2b	99,89	14,29	35,53	-15,33
45	F2	monstrueux	ADJ	0,08	il y en a qui sont monstrueux	2b	-71,90	45,79	33,72	-31,28
216	F5	lâcher	VER:infi	0,12	mais je pense qu'il y avait un verrou à lâcher ce que je disais tout à l' heure lâcher pour arriver à ce qu' elle sente	2b	-7,48	-7,04	25,79	-30,29
210	F5	viennent	VER:pres	0,24	il y a tellement de chose je trouve qui viennent	2b	-29,44	-5,84	25,05	-33,08
221	F5	avancer	VERB:infi	0,06	il y a des moments où j'avance où je freine et j'avance	2b	-21,28	35,32	14,03	0,11
	F5	passer	VERB:infi	0,2	il y a des choses qui peuvent passer	2b	-49,99	25,86	4,43	-23,76
221	F5	freiner	VERB:infi	0,06	il y a des moments où j'avance où je freine et j'avance	2b	-86,40	45,28	-5,90	-2,58
185	F5	bouge	VER:pres	0,15	mais qui bouge il a toujours un qui bouge ça fait ta la da la da	2b	20,77	30,16	-6,95	7,56
222	F5	bouge	VERB:pres	0,15	de trop statique qui qui qui ne bouge pas	2b	-14,97	17,63	-8,14	-30,68
	F6	stonien	ADJ	N/A	t'as un truc	2b	-36,80	43,79	-10,72	9,01

					stonien qui est plus sexuel					
226	F5	verrou	NOM	0,03	mais je pense qu' il y avait un verrou à lâcher	2b	-63,70	2,88	-17,09	24,88
202	F5	bouge	VER:pres	0,15	ça fait quelque chose de trop statique qui ne qui ne bouge pas qui ne	2b	-14,62	15,78	-18,33	-25,58
	F5	bouger	VER:infi	0,1	il y a toujours quelque chose qui va bouger	2b	-89,63	-13,38	-23,08	23,93
	F5	défilait	VER:impf	0,06	il y avait tout qui défilait en fait	2b	-79,30	-20,72	-28,20	53,04
364	F9	propulsives	ADJ	N/A	ça te fait des des différences euh qui musicalement sont très très propulsives et c' est des c' est des	2b	-88,88	54,07	-48,35	5,85
267	F6	sexuel	ADJ	0,03	t'as un swing stonien qui est plus sexuel qui est plus tu vois	2b	-69,81	75,56	-54,83	31,91
263	F5	sorties	VER:pper	0,26	il y a des choses j' ai j' ai senties qui sont sorties euh de euh	2b	-38,05	65,56	-76,53	26,34
192	F5	mouvance	NOM	0,03	ouais c' est ça et en même temps il y a un genre de euh comment de de liberté de mouvance enfin je vois bien un jour	2a	-83,66	-5,53	53,71	-39,19
348	F9	osmose	NOM	0,11	faut avoir une une osmose avec ton instrument	2a	78,17	-35,73	36,54	-21,23
213	F5	rondeur	NOM	0,28	faut que ce soit un une rondeur de son	2a	-81,39	12,09	32,33	1,56
15	F1	couches	VER:subp	0,07	t'as trop de couches sonores	2a	-53,60	27,68	30,79	-20,82
74	F3	derrière	PRP	0,17	t'as un petit trio guitare basse batterie une petite rythmique funky derrière et euh	2a	-38,94	21,24	23,23	-22,97
382	F5	sorties	NOM	0,08	t'as des entrées des sorties	2a	56,04	-4,63	18,01	-26,30
203	F5	mouvement	NOM	0,14	je crois qu' il faut qu' il y ait toujours du mouvement	2a	-75,92	-16,10	15,95	-31,67
2778	F7	physiquement	ADV	0,16	il y a physiquement	2a	0,58	-31,17	3,50	-17,87

					des sensations					
	F9	entrées	NOM	0,1	tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties	2a	-70,33	-20,98	1,10	-19,79
381	F9	stops	NOM	0,18	tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties	2a	-92,41	19,85	-7,01	-11,13
205	F5	mouvement	NOM	0,14	ou d'un mouvement au niveau des couleurs d'	2a	-44,53	-1,18	-19,62	-7,55
	F9	langage	NOM	0,22	il y a un langage commun	2a	-82,46	-8,51	-48,99	65,14
111	F3	poumons	NOM	0	ça sort euh ça sort des poumons quoi directement et euh	1c	100,00	100,00	#DIV/0!	#DIV/0!
134	F4	emballe/prend	VER:pres	0,04	ça ça m' emballe ça me prend ça me	1c	-31,33	65,22	25,97	-28,76
101	F3	réveille	VER:pres	0,12	ouais ouais ouais ouais ben c' est euh c' est c' est tout de suite la claque quoi ça réveille d' un seul coup	1c	-65,46	-44,97	22,61	-11,60
172	F5	mot	NOM	0,17	ça peut aider à (...)ou mettre un mot euh oui sur euh sur un sur une phrase musicale comme ça	1c	22,35	66,67	5,65	-15,64
13	F1	mouvement/part	VER:pres	0,15	tout le mouvement ça part euh dans des trucs	1c	100,89	0,45	-7,50	-31,38
159	F5	lâché	VER:pper	0,09	ça s' est lâché parce que là j' ai dit bon	1c	100,00	6,84	-12,57	1,65
94	F3	lancer	VER:infi	0,12	qui tue un peu et puis hop ça peut ça peut lancer alors que pour un instrumental euh	1c	-18,75	-5,66	-40,92	23,61
262	F5	traduire	VER:infi	0,18	ça ça veut traduire ça enfin je dis pas	1c	100,00	28,69	-70,89	69,32
36	F1	erratiques	ADJ	0,05	ça se traduit par des petits éléments complètement	1b	100,00	100,00	#DIV/0!	#DIV/0!

					erratiques					
63	F3	loger	VER:infi	0,07	ce que j'aime c'est la partie guitare qui est euh qui est très discrète derrière euh qui vient juste se loger derrière	1b	- 100,00	- 100,00	#DIV/0!	#DIV/0!
376	F9	sortir/sillon	VER:infi	0,18	la métaphore du sillon qui est le sens original de groove ça implique ça implique que c' est quelque chose dont tu peux pas sortir c' est le groove ça implique quelque chose de compulsif	1b	100,52	3,83	48,16	-34,86
44	F2	machine en route	NOM	0,04	enfin je veux dire euh enfin de moteur qui met la machine en route	1b	9,96	-22,43	16,02	-8,61
138	F4	extériorisée	VER:pper	N/A	c'est une plainte euh c'est une plainte euh une plainte qui est comment on pourrait dire qui est extériorisée	1b	-66,07	10,14	8,68	-6,92
64	F3	intérieur	NOM	0,07	je me dis mais c'est quoi les paroles qu'il y a à l'intérieur quoi	1b	-53,31	-38,34	-2,37	-9,81
87	F3	phrase	NOM	0,26	ha euh ça serait une euh une phrase phrase ouais d'accord une phrase qu' on arrête pas de répéter	1b	-90,35	0,97	-9,39	-3,01
355	F9	assise	ADJ	0,19	c' est ça qui va construire l' assise il me dit mais après	1b	-31,42	56,52	-14,76	15,73
184	F5	bouge	VER:pres	0,15	au dessus il y a au dessus ça bouge c' est l' harmonie qui bouge en fait	1b	-69,56	-12,98	-36,67	8,30
141	F4	murmure	VER:pres	0,13	qui est jetée dehors quoi c' est c' est pas un murmure là on retrouve le blues dans le dans le	1b	-33,04	43,01	-46,92	26,19

					beat					
110	F3	communion	NOM	0,17	c' est le c' est la communion euh c' est comme un peu les	1a	-45,97	-15,81	84,51	-43,95
395	F9	routière	ADJ	0,07	ouais c' est un peu comme une carte routière	1a	-65,45	-14,35	57,17	-36,70
124	F4	baume	NOM	0,03	euh c' est c' est du baume euh c' est	1a	-19,61	21,34	52,59	-40,00
261	F5	imbibé	VER:pper	0,03	c' est tellement imbibé je dis pas ça que	1a	32,74	-25,15	44,45	-32,18
43	F2	balancement	NOM	0,16	c'est un peu comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais euh comme un balancement	1a	-89,90	9,81	41,91	-49,04
123	F4	thérapie	NOM	- 0,01	c' est essentiel c' est une thérapie un peu quotidienne quoi	1a	-7,13	20,16	30,16	-40,00
133	F4	décor	NOM	0,32	en en décor pour moi c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique	1a	-12,88	25,52	28,13	-15,90
42	F2	Machine à laver	NOM	0,04	c'est un peu comme une machine à laver quoi je sais pas moi non mais euh comme un balancement	1a	-42,58	-42,52	24,63	-44,43
22	F1	découpant	VER:ppre	0,03	c'est euh l'espèce de truc découpant c'est l'espèce de sentiment de toute puissance	1a	-59,23	-8,93	17,14	-17,01
325	F9	eau	NOM	0,08	ouais ben c' est oui c' est comme de l' eau c' est c' est vrai que c' est très très fluide et t' as l' impression de ce que que c' est que ça swing	1a	-26,25	-3,97	16,34	-1,93
98	F3	emmener	VER:infi	0,04	après le chanteur qui fait ouha ouha ouha euh c' est c' est c' est pour emmener les gens quoi	1a	-76,50	-48,69	9,76	-20,12
89	F3	parlait	VER:impf	0,19	c' est un peu c' est un peu	1a	-54,86	-21,79	3,96	-28,61

					comme si on parlait quand on quand on fait une petite phrase rythmique euh					
326	F9	fluide	ADJ	0,13	c' est très très fluide	1a	21,75	85,65	3,90	-15,57
129	F4	nourriture	NOM	0,05	parce que c' est parce que c' est une nourriture pour toi	1a	-22,38	-16,60	3,85	-11,56
343	F9	empilement/dynamique	NOM	0,19	c' est conçu en fait comme comme un empilement dynamique hein	1a	-27,53	-0,48	2,36	0,80
84	F3	phrase	NOM	0,26	euh ça serait une euh une phrase en fait moi je dirais	1a	-62,64	14,21	2,30	-21,17
125	F4	hypnotique	ADJ	0,02	et c' est une musique quand même assez hypnotique euh quelque part t' es en t' es en t' es pris dedans	1a	-56,34	-30,83	-8,00	-9,14
324	F9	bouillie	NOM	0	qu' a la fin c' est comme une bouillie un petit peu informe	1a	-55,22	-39,13	-16,10	-20,60
290	F8	pulses	NOM	N/A	des pulses ce sont des pulses des rythmes qu' on a joué après	1a	-33,42	19,61	-17,70	-8,56
333	F9	cadre	NOM	0,11	c' est liberté totale liberté sans cadre donc c' est plus de la liberté	1a	100,00	-34,22	-42,07	67,28
90	F3	phrases	NOM	0,26	c' est les phrases rythmiques et mélodiques en gros	1a	-83,53	0,55	-44,31	37,47
92	F3	accrocher	VER:infi	0,13	c'est beaucoup plus dur à faire euh pour accrocher les gens euh	1a	-50,56	-19,31	-50,19	11,59
209	F5	lâcher	VER:infi	0,12	c'est ce que j'essaye de leur faire sentir de leur faire comprendre ça c'est pas simple heinc' est d' être capable de lâcher en fait et lâcher c' est pas c' est pas évident	6	-77,57	-33,26	4,80	-30,68

132	F4	nourriture	NOM	0,05	en en décor pour moi c' est pas un décor pour moi c' est une nourriture la musique	6	- 163,73	24,90	-15,59	37,53
95	F3	sur	PRP	0,25	un chanteur une chanson ben sur le refrain il suffit qu'on ait une phrase	5	- 100,00	- 100,00	#DIV/0!	#DIV/0!
107	F3	chaleur	NOM	0,09	euh de la chaleur hein de la chaleur et euh c' est c' est ça ramène vraiment la joie quoi	5	- 100,00	- 100,00	#DIV/0!	#DIV/0!
120	F3	extérieur	NOM	0,05	la voix tout le monde comprend c' est c' est de l' extérieur quoi	5	- 100,00	- 100,00	#DIV/0!	#DIV/0!
279	F7	physiquement	ADV	0,16	comme une espèce de d' ouverture supplémentaire physiquement qui me donnait le petit peu d' air	5	130,71	-15,38	32,30	-35,62
16	F1	coupant	ADJ	0,03	coupant non coupé il y a une idée temporelle	5	-10,67	-9,82	31,40	-27,70
75	F3	derrière	PRP	0,17	on répète on répète on répète euh euh et avec la basse derrière ça c'est pas lassant	5	-72,31	-11,03	27,27	-38,67
272	F6	ronde	ADJ	0,19	la basse elle est toute ronde tu vois	5	-88,61	27,90	15,41	-22,15
	F9	entre	PRP	0,23	t' as des entrées des sorties et entre tu fais ce que tu veux	5	57,02	-40,26	13,33	2,19
	F9	endroits	NOM	0,06	tu sais que t' as des t' as des stops à certains endroits t' as des entrées des sorties	5	-30,20	-6,99	9,81	-9,84
88	F3	mots	NOM	0,17	et euh sinon ben les mots c' est c' est les notes en fait	5	-3,45	8,83	6,02	-34,10
385	F9	phrasé	NOM	N/A	le toucher le phrasé c' est des do c' est des variables qui sont complètement	5	143,94	10,02	-0,23	-15,73

					gommés					
329	F9	langage	NOM	0,22	enfin comme dirait Lacan le jazz structuré comme un langage donc euh	5	103,65	79,43	-2,10	7,03
135	F4	superficielle	ADJ	0,07	la musique classique euh elle m'est elle plus superficielle	5	100,00	41,90	-25,27	25,18
199	F5	cadre	NOM	0,11	l'idée c'est de donner un un cadre plus large et à l'intérieur du cadre on peut bouger	5	64,63	61,50	-28,20	-14,70
242	F5	révélateur	NOM	0,11	la musique ça peut être justement un révélateur d'une personnalité	5	-62,00	-11,14	-38,99	55,63
236	F5	thérapie	NOM	- 0,01	je dis pas que la musique c'est une thérapie mais je crois que ça aide pas mal	5	17,54	-37,68	-41,81	6,01
220	F5	reflux	NOM	0,05	ce que j'appelais du flux et du reflux c'est à dire que les mots	5	100,00	19,84	-44,51	38,24
327	F9	langage	NOM	0,22	je dirais un langage qui est celui du jazz	5	-94,83	-18,71	-55,67	59,71
232	F5	thérapie	NOM	- 0,01	je dis pas que c'est une thérapie euh la musique mais mais euh	5	-53,03	4,72	-60,59	10,17
387	F9	voix	NOM	0,33	la sonorité c'est tous ils te le disent ils disent c'est comme ta voix hein quand tu dis euh allô	5	100,00	-14,18	-97,63	62,48
103	F3	derrière	PRP	0,17	euh certaines personnes je pense doivent être dérangées par ça entre l'acoustique l'acoustique et le scratch derrière euh parce	4	100,00	100,00	#DIV/0!	#DIV/0!
142	F4	dans	PRP	0,26	dans le dans le beat il y a quand	4	100,00	100,00	#DIV/0!	#DIV/0!
268	F6	sur	PRP	0,25	bass euh sur ces solos là parce que c'	4	-87,45	-50,71	23,00	-13,13

294	F8	vers	PRP	0,22	moi par exemple je peux amener vers un autre rythme ouais et il	4	-85,60	-32,35	-32,17	18,79
-----	----	------	-----	------	--	---	--------	--------	--------	-------

Annexe 4 Tableau des données prosodiques en anglais

Ind	speaker	word	pos	LS A	Environment	IS	$E(dF0)$	$E(C2-C1)$	$E(Delay/C)$	$E(dC2)$
28	E1	inside	L Term	0,0 8	and you but you you inside you 're not you 're not really into it you 're not getting that same that same feelin	4	-71,33	56,8 0	7,90	-4,53
33	E1	low	L Term	0,0 7	I don't know if you like max you know as as as far as it can go if you like or as low as it can go	4	-3,44	126, 61	-5,60	56,49
28 7	E11	boundaries	NNS	- 0,0 2	he 's he 's within known boundaries you know he 's not as er he 's not as off on a tip as as as Kelly Joe Felps	4	-48,11	32,0 4	4,19	28,48
29 0	E11	within	IN	0,1 2	he 's he 's within known boundaries you know he 's not as er he 's not as off on a tip as as as Kelly Joe Felps	4	-26,50	- 10,6 4	- 16,86	-0,37
20 3	E7	go	IN	0,1	that you that you think about where you might want to go	4	-89,85	62,1 3	14,32	- 8067, 35
21 1	E7	energy	NN	0,0 2	all the way then also the energy levels we kind of kind of make things	4	78,25	18,2 4	-5,67	-15,52
32	E1	suicidal	L Nterm	0,0 5	how would you describe his voice in this particular blues violent er depressive suicidal er	5	-100,00	38,9 0	- 31,71	28,28
24 4	E10	energetically	RB	0,0 5	just like you're energetically it's like a high	5	93,18	34,9 7	6,17	-7,48

7	E1	hard	L Term	0,0 8	you know I suppose there it was it was a hard blue	1a	-81,76	49,1 2	- 15,67	40,61
26	E1	male	L Term	- 0,0 1	what 's the word I 'm looking a very sort of er what 's the word I 'm looking for a very male kind of thing	1a	-30,78	62,6 5	-1,12	1,71
24 8	E10	high	JJ	0,1	energetically it 's like a high it 's like	1a	112,43	- 39,0 6	6,91	-22,92
26 0	E10	chemistry	NN	0,0 5	it 's you and your your chemistry between your mates that are playing in the bands	1a	-100,00	- 38,4 2	- 29,40	41,34
26 2	E10	relationship	NN	0,0 8	it's like a relationship	1a	-13,62	- 22,8 1	24,45	-6,80
26 4	E10	connection	NN	0,1 1	it 's an emotional connection	1a	-53,00	16,5 0	7,23	3,27
30 2	E12	levels/surface	NN	0,0 2	er it it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the there 's the surface there 's just the enjoyment of it	1a	-100,00	27,5 0	- 37,06	21,70
31 8	E12	hard	JJ	0,0 8	and it is that hard edge	1a	-100,00	6,15	- 31,93	59,96
63	E2	speaking/languag es	VVG	0,0 4	so you have to be it 's like speaking different languages	1a	-11,15	14,3 6	14,36	-3,54
81	E2	watered-down music	JJ	0,1 1	it has to supposedly people think it has to be very watered-down music in order for people to dance to it	1a	109,20	- 21,7 2	32,13	-13,22
86	E2	wide open space	NN	0,0 6	if you treat it like that then it 's just like wide open space er I mean it kind of depends on what you 're doing	1a	250,22	32,6 8	2,40	1,56
90	E2	articulation	NN	0,0	to me it 's like	1a	-54,84	-	47,50	-12,85

				4	an articulation thing you know if I 'm not articulated properly I mean it might get in front of me			31,0 1		
98	E2	writing/name	VVG	0,0 3	it 's like writing your name you know writing a note it 's you know what it is	1a	21,87	5,26	30,67	14,01
13 7	E4	strong	JJ	0,1 1	where it's like real it's real strong	1a	-45,61	86,8 0	- 14,50	27,48
17 5	E5	dark	JJ	0,0 8	it's very dark sounding	1a	156,47	18,1 3	4,83	-21,41
63	E2	speaking	VVG	0,0 4	so you have to be it 's like speaking different languages	1a	28,49	-0,93	42,30	-17,47
18 7	E6	speaking	VVG	0,0 4	so it 's like it 's like you know it 's like speaking another language	1a	-99,90	- 39,1 6	2,46	-59,14
19 7	E7	template	NN	0	it 's like it 's all like it 's all a template that you that you use like	1a	-100,00	39,4 1	- 44,06	34,01
22 7	E8	catalyst	NN	- 0,0 1	and Cajun music is just a format to do it in so yea that 's definitely the catalyst for social	1a	-100,00	- 12,9 4	- 25,49	42,16
14	E1	stripped	Snter m	0,0 8	this was blues stripped down stripped of the saxophone stripped of the keyboard	1b	-101,07	128, 82	- 17,56	48,11
29	E1	into	IN	0,1 1	you know it 's a music that everyone can can key into somehow	1b	126,86	-1,51	50,54	-14,24
47	E1	speaks/moves	VVZ	0,0 4	I do n't know it speaks it speaks I do n't know how it speaks it speaks to the unconscious it speaks to er it certainly moves	1c	-39,92	75,7 8	-0,55	3,54

					moves something in people					
30 3	E12	bubbling/underneath	VVG	0,0 5	feeling that it 's bubbling underneath	1c	-75,03	- 48,5 5	15,80	12,45
30 5	E12	inside	JJ	0,0 8	make you feel different inside but music you can enjoy it but it does make you feel different inside	1c	-100,00	54,6 4	-9,02	21,17
12 2	E4	strong	JJ	0,1 1	it's real strong	1c	-44,21	168, 40	- 27,30	7,12
12 3	E4	strong	JJ	0,1 1	like water man it just flows you know what mean it 's strong like water and	1c	-54,13	89,2 0	0,72	-29,02
13 1	E4	flowing	VVG	0,0 4	it 's like you know everything everything is flowing but it 's real light	1c	-25,31	- 11,6 2	18,21	-7,99
13 2	E4	flows	VV	0,0 4	man it just flows you know what mean	1c	-100,00	119, 78	- 24,09	37,70
13 5	E4	fluidity	NN	0,0 4	but it has it still has the fluidity	1c	91,64	21,8 5	49,10	-17,23
16 7	E5	dies	VVZ	0,0 2	the second you hit a note on a guitar it dies	1c	50,67	60,3 1	- 33,00	42,89
16 8	E5	dies	VVZ	0,0 2	you hit it the note just dies	1c	-9,60	4,69	- 15,09	30,43
17 6	E5	takes over	VVZ	0,1	sometimes it takes over you	1c	5,00	- 10,4 3	- 22,00	-23,85
21 4	E7	out	IN	0,1 5	so so all that comes out when I 'm playing at some point	1c	-28,60	- 25,0 0	- 16,80	- 8016, 18
23 7	E9	loosens	VVZ	0,1	it loosens up a little bit	1c	-100,00	- 100, 00	#DIV/ 0!	#DIV/ 0!
3	E1	rush	NN	0,0 6	ah there was a there was a rush there was a big it was a great high	2a	57,75	11,9 4	- 22,33	10,37
35	E1	therapeutic	JJ	0,0 4	sure sure but I mean there's something therapeutic about er if you're depressed about	2a	-100,00	- 14,9 4	- 17,03	24,01

					singing					
25 5	E10	inside	NN	0,0 8	you have what 's inside of you and you pour it out that 's I mean that 's how	2a	-100,00	33,7 7	- 63,50	49,53
25 6	E10	pour out	NN	0,1 3	you have what 's inside of you and you pour it out that 's I mean that 's how	2a	-20,94	6,92	- 25,32	42,50
31 6	E12	harder	JJR	0,0 8	a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues	2a				
32 4	E12	smoothness	NN	0,0 9	there is a smoothness a er er a a natural approach	2a	-12,45	63,9 7	9,80	-18,99
33 4	E12	smoothness	NN	0,0 9	but there will be a smoothness a swagger a style to the American er	2a				
88	E2	room	NN	0,1 1	and often times there 's not a lot of room within that because it has to be very arranged	2a	-33,82	- 50,2 5	2,60	-1,87
16 9	E5	voices	NNS	0,2 3	yeah you have fewer voices so to speak but er	2a	73,07	1,30	- 16,85	-51,83
23 5	E9	deviation	NN	- 0,0 3	you do n't have no room for deviation because watch there 's no	2a	-80,17	- 19,9 3	27,69	0,81
30 1	E12	journey	NN	0,0 5	of er an album bieng a journey and I think I think	3a	74,46	21,2 5	- 20,05	22,08
31 5	E12	gritty	JJ	0,0 1	the British blues tends to be a lot more gritty and there 's a lot of there 's a harder edge to British blues than there is to American blues	3a	37,94	18,2 1	- 15,50	-5,60
14	E5	association	NN	0,0	I think music is	3a	-24,00	-	9,37	-65,08

6				3	kind of an an associate like an association kind of thing you can associate quite easily associate one musical idea with another and you can just connect those			33,4 8		
17 7	E5	self	JJ	0,0 6	jazz is all about expressing the self and improvising	3a	-100,00	52,9 4	- 38,33	61,04
19 4	E7	head	JJ	0,1 3	but all the songs are they will have a head which we play the melody in and then this has a form and er well we improvise on on	3a	-23,98	71,6 5	- 44,11	53,98
22 9	E9	road	NN	0,0 5	the road is life	3a	171,78	-5,43	0,91	3,41
43	E1	contain	VV	0,0 3	er I think the structure has to be there to contain if you like the the pain	3b	23,80	101, 38	6,37	12,34
44	E1	break down	VV	0,1 2	almost tries to break down the structure	3b	-100,00	6,36	- 32,77	48,29
46	E1	contain	VV	0,0 3	but I think it 's I think it 's there to to contain that	3b	-57,53	43,4 1	40,92	-18,41
32 5	E12	chew	VV	0,0 1	whereas the British Blues tends to chew it up and spit it out	3b	7,74	- 35,2 8	11,93	33,76
15 6	E5	move	VV	0,0 5	feel that feel that move the improvisation moving into the next section you know it 's coming	3b	100,20	- 30,0 6	- 14,68	-9,60
18 0	E5	moves	VVZ	0,0 5	when the music moves forward	3b	279,20	- 12,8 1	-0,38	-3,29
24 9	E10	into	IN	0,1 1	and you 're just you 're just into it into it you 're into it	3c	66,75	31,3 8	-3,59	17,38
25 0	E10	into(2)	IN	0,1 1	and you 're just you 're just into	3c	-42,78	- 30,2	38,30	10,95

					it into it you 're into it			1		
25 1	E10	into(3)	IN	0,1 1	and you 're just you 're just into it into it you 're into it	3c	-26,24	- 30,7 2	34,31	6,71
27 5	E11	rawness	NN	0,0 6	they may not have had the rawness of of being able to just capture that moment of perfect clarity but they had the rawness of the performance was the was the important thing	3c	-18,94	26,0 0	-2,83	28,13
28 2	E11	room	NN	0,1 1	that people were allowed the room to express themselves	3c	-67,47	10,8 1	0,84	17,62
29 4	E11	in	IN	0,1 7	I I did n't have that instant way in	3c	-85,92	105, 67	-2,70	9,51
29 6	E11	driving	JJ	0,0 4	he's not the driving force	3c	-70,97	39,8 1	- 16,07	24,62
29 7	E11	guiding	JJ	0,0 6	he 's really the the guiding force behind the band if there was one	3c	-100,00	7,87	- 23,41	32,03
29 8	E11	blinding	VVG	0,1 9	I know that Chisam is a blinding fiddle player	3c	-56,78	53,1 8	27,63	-16,13
31 4	E12	journeyman	NN	0,0 2	I I describe him as blues 's most celebrated journeyman you know and it 's as	3c	-53,69	34,2 0	-6,80	8,48
35 0	E13	catchy	JJ	0,5 6	for the means of being catchy	3c	-97,26	- 34,3 6	32,34	-12,19
78	E2	explore	VV	0,0 9	you know we're free to explore whatever you want to explore	3c	-79,98	22,5 4	- 40,32	19,34
11 2	E3	body	NN	0,0 3	erm it feels a little bit like you 're out of your body almost where when when I sing	3c	-54,06	- 26,5 8	80,69	-33,75
11 6	E4	monster	NN	0,0 5	yea he 's a monster	3c	41,56	7,56	13,47	-1,61
14	E5	out	JJ	0,1	the major	3c	-69,20	-	-0,31	-3,29

5				5	development comes with being out and playing making mistakes			35,00		
161	E5	force	NN	0,02	you feel like something else is sort of playing the music through you or something some other kind of force you know	3c	-62,40	39,69	-36,13	20,40
179	E5	vehicle	NN	0,04	and the singer is the main I guess vehicle for the band members	3c	265,57	27,39	12,00	-45,50
183	E6	vibration	NN	0,18	they have a certain spirit and vibrating that 's a part of the music	3c	-59,57	-40,06	16,59	-51,89
184	E6	into	IN	0,11	and seemed to be into it so	3c	-54,06	-30,54	42,74	-51,40
185	E6	free	JJ	0,08	a format and being free inside of that format	3c	-60,35	-45,18	-2,00	-12,56
6	E1	hard	JJ	0,08	no they like the blues there more because they they like hard music yea up in the North East	3d	-91,90	24,97	19,03	-6,24
10	E1	raw	JJ	0,02	even the standards that we did we made them you know gave them a raw edge	3d	-82,99	-9,66	-60,13	32,43
19	E1	gravelly	JJ	-0,01	I couldn't I I didn't sound gravelly or rough enough perhaps	3d	-22,14	38,29	30,45	-35,46
20	E1	rough	JJ	0,05	I couldn't I I didn't sound gravelly or rough enough perhaps	3d	36,71	-40,31	27,83	1,19
21	E1	riding	VVG	0,03	he was riding I was riding my lead ah ah ah ah a	3d	-15,26	-72,15	-30,28	52,97

36	E1	tune into	VVP	0,7 5	you know everybody can can tune into that	3d	525,14	-4,49	38,67	-8,81
24 7	E10	out	IN	0,1 5	and you make them come out of your voice	3d	-100,00	- 100, 00	#DIV/ 0!	#DIV/ 0!
25 3	E10	into	IN	0,1 1	if you put everything you had into it	3d	-54,73	- 25,0 7	2,61	-12,20
25 4	E10	telling	NN	0,0 4	when you're singing you're telling your story	3d	-100,00	7,26	- 31,82	30,38
25 8	E10	in	IN	0,1 7	but you take everything that 's in you and you put it out and people will respond to it	3d	-86,61	13,9 3	- 11,92	-11,13
25 9	E10	out	IN	0,1 7	but you take everything that 's in you and you put it out and people will respond to it	3d	-47,25	- 21,2 4	45,31	-15,79
26 1	E10	force	VV	0,0 2	and you ca n't force it it 's you know music is like a relationship if it does n't work you ca n't force it you know	3d	39,03	56,7 8	- 27,54	21,87
26 3	E10	rolling	VVG	0,0 3	and after I got going I was rolling	3d	189,05	3,56	- 35,18	9,07
26 5	E10	down	RP	0,1 1	he he he he really got down on that guitar	3d	-99,15	6,44	- 23,92	58,96
26 7	E10	out	JJ	0,1 5	he just really he really played it out	3d	79,33	- 18,9 7	14,52	12,50
27 0	E11	rip	VV	0,0 2	because you can rip into it	3d	-100,00	- 100, 00	#DIV/ 0!	#DIV/ 0!
27 3	E11	wings	NNS	0,0 2	to to spread his wings you see	3d	-32,15	105, 67	- 23,15	29,05
27 4	E11	rip	VV	0,0 2	and they'll know that if I rip into something	3d	341,24	13,7 8	-6,51	11,92
28 5	E11	Builds up	VVZ	0,0 4	if youu were to play stairway to heaven on an acoustic guitar you could never get that build up	3d	-78,28	49,8 8	8,81	-2,55
29	E11	rolls	NNS	0,1	he just rolls on	3d	-100,00	-	#DIV/ 0!	#DIV/ 0!

2				8	and I I			100,00	0!	0!
299	E11	up	RB	0,13	a move towards er bringing the pipes up in the sound for for for this album	3d	-100,00	-29,61	43,81	-8,90
300	E12	journey	NN	0,05	the musicians do take you on a journey into into and er it it can be on two levels I mean there 's there 's there 's the the surface there 's just the enjoyment of it	3d	-31,25	77,78	21,47	-30,47
308	E12	refreshed	VVD	-0,05	the physicality of it I can I can feel refreshed	3d	-100,00	47,43	-13,42	40,64
309	E12	refresh	VV	-0,05	but it can refresh me for a length of time inside so and er I I	3d	-87,09	26,18	-11,42	18,80
313	E12	stripped	VV	0,08	so he stripped down the sound to a an acoustic	3d	-100,00	112,06	-19,24	15,21
322	E12	smoothness	NN	0,09	he plays it with a smoothness there 's a style a swagger about it	3d	-49,40	143,80	-12,15	1,60
340	E12	take	VV	0,1	we want to take people out of themselves for the two hours that we 're on the stage	3d	-7,70	13,48	-29,83	21,47
342	E12	connected	VVD	0,02	and we we connected with these few people who were dancing around the bar at the back	3d	53,54	-2,60	-10,15	28,61
345	E13	into	IN	0,11	so it 's probably put a lot of emotion into my music	3d	-92,09	8,72	22,92	-14,81
354	E13	belt	VV	0,02	I did n't belt away at everybody 's ears	3d	-88,56	-6,15	-20,00	47,76
67	E2	capture	VV	0,08	the groove we were trying to capture is a hip hop groove	3d	-27810426,99	4,37	-19,14	9,38

71	E2	full blown	IN	0,1 4	that 's that 's the thing we don't necessarily go full blown into but it 's just like a little hint of this for a minute	3d	-69,09	10,2 6	58,74	-30,94
73	E2	on/loosely	IN	0,1 7	you always fall back on your tracks I mean you always fall back on your tracks I mean sorry that's on the on the on the structure of whatever the tune is but loosely	3d	234,87	9,24	22,97	-16,29
10 3	E3	laid	VVD	0,0 3	I I did what I was supposed to do I I laid it down	3d	103,59	119, 44	-1,98	54,96
10 6	E3	capture	VV	0,0 8	you capture that essence of the tune	3d	-31,16	- 20,0 0	28,89	-26,56
12 1	E4	hard	JJ	0,0 8	he just swings hard eh eh you know and this is yea he 's great though	3d	151,40	57,7 2	7,94	-38,22
12 4	E4	elements	NNS	0,0 1	you can definitely like think of like elements you know what I mean	3d	-53,42	-6,72	- 11,90	-1,93
12 5	E4	rock	NN	0,1	some drummers play like real rock hard	3d	-37,67	14,7 1	-7,35	9,51
12 7	E4	earthy	JJ	0,0 6	real real earthy some drummers play real fluent you know and real like and real like you know more like water some drummers play like real windy	3d	-24,83	5,63	5,97	-5,29
12 9	E4	water	NN	0,0 2	yea man he plays like water that 's the that 's the way he plays like water man	3d	-17,18	19,7 2	6,00	-7,82
17 3	E5	into	IN	0,1 1	I got into it I listened a little bit	3d	-32,84	- 45,4 5	8,85	-22,00

19 8	E7	top	JJ	0,0 7	and then you improvise on top of this	3d	-63,44	85,8 8	-3,24	-19,37
20 7	E7	dynamical	JJ	0,0 2	that we do play with dynamical levels	3d	-29,28	17,0 6	6,73	-9,45
20 8	E7	level	JJ	0,0 2	as opposed to being one level all the way	3d	-63,63	42,9 4	- 39,00	-1,07
21 0	E7	flow	VV	0,0 3	we kind of kind of make things ebb and flow a lot you know	3d	-85,40	13,9 7	- 11,52	- 8059, 03
22 3	E7	Along	IN	0,1 3	'll record himself and play along with it	3d	15,35	34,0 2	19,62	-5,31
23 9	E9	going	VVG	0,0 8	they 're just going around like everyone 's having a good time	3d	-100,00	- 100, 00	#DIV/ 0!	#DIV/ 0!
	speaker	word	pos	LS A	Environment	IS				
12	E1	buzz	JJ	0,0 8	the the the I think we played better because of the buzz from the audience ye		-35,79	42,7 6	30,45	1,39

Annexe 5 Fiche de style de base permettant la recherche de terme par leur coefficient sémantique et leur catégorie morphosyntaxique et insérant une boucle de façon à « balayer » en amont et en aval

```
<?xml version="1.0" encoding="ISO-8859-1"?>
<xsl:stylesheet xmlns:xsl="http://www.w3.org/1999/XSL/Transform"
version="1.0">
```

```
<xsl:output method="html"/>
<xsl:template name="boucle">
  <xsl:param name="debut" select="0" />
  <xsl:param name="fin" select="15" />
```

```
<xsl:if test="following::Token[$debut]/@lsa > 0.3 and
not(following::Token[$debut]='and') and not(following::Token[$debut]='avec') and
not(@synt='PRP') and not(@synt='PRO:REL')and not(@synt='DET:POS')and
not(@synt='PRO:PER')and not(@synt='DET:ART')and not(@synt='INT') and
not(@synt='NAM')and not(@synt='KON')">
```

```
<tr>
<td><b>
```

```
<xsl:value-of select="ancestor::Turn/@startTime" />
</b></td>
```

```
<td><b>
    <xsl:value-of select="." />(<xsl:value-of select="@lsa" />)
</b></td>
<td><b>
    <xsl:value-of select="@synt" />
</b></td>
<td>
    <xsl:value-of select="following::Token[$debut]" />(<xsl:value-of
select="following::Token[$debut]/@lsa" />)
</td>
<td><b>
    <xsl:value-of select="following::Token[$debut]/@synt" />
</b></td>
<td><b>
    <xsl:number value="($debut)"/>
</b></td>
<td><b>
    <xsl:value-of select="(following::Token[$debut]/@lsa)-(@lsa)"/>
</b></td>
</tr>
</xsl:if>
```

```
<xsl:if test="preceding::Token[$debut]/@lsa &gt; 0.3 and
not(preceding::Token[$debut]='and') and not(preceding::Token[$debut]='avec') and
not(@synt='PRP') and not(@synt='PRO:REL')and not(@synt='DET:POS')and
not(@synt='PRO:PER')and not(@synt='DET:ART')and not(@synt='INT') and
not(@synt='NAM')and not(@synt='KON')">
<tr>
```

```
<td><b>
    <xsl:value-of select="ancestor::Turn/@startTime" />
</b></td>
```

```
<td><b>
    <xsl:value-of select="." />(<xsl:value-of select="@lsa" />)
</b></td>
<td><b>
    <xsl:value-of select="@synt" />
</b></td>
<td>
    <xsl:value-of select="preceding::Token[$debut]" />(<xsl:value-of
select="preceding::Token[$debut]/@lsa" />)
</td>
<td><b>
    <xsl:value-of select="preceding::Token[$debut]/@synt" />
```

```

</b></td>
<td><b>
<xsl:number value="($debut)"/>
</b></td>
<td><b>
<xsl:value-of select="(preceding::Token[$debut]/@lsa)-(@lsa)"/>
</b></td>
</tr>
</xsl:if>

<xsl:if test="$debut &lt; $fin">
  <xsl:call-template name="boucle">
    <xsl:with-param name="debut" select="($debut)+1" />
    <xsl:with-param name="fin" select="$fin" />
  </xsl:call-template>
</xsl:if>

</xsl:template>
  <xsl:template match="/">
<table border="1">
<tr>

      <td><b>
        <xsl:text> Time: </xsl:text>
      </b></td>
      <td><b>
        <xsl:text> Token1: </xsl:text>
      </b></td>
      <td><b>
        <xsl:text> synt1: </xsl:text>
      </b></td>
      <td><b>
        <xsl:text> Token2: </xsl:text>
      </b></td>
      <td><b>
        <xsl:text> synt2: </xsl:text>
      </b></td>
      <td><b>
        <xsl:text> gap pos: </xsl:text>
      </b></td>
      <td><b>
        <xsl:text> gap lsa: </xsl:text>
      </b></td>

    </tr>

    <xsl:for-each select="//Turn">
      <xsl:if test="not (@speaker='spk1')">

        <xsl:for-each select="descendant::Token">

```



```

        <xsl:if test = "@lsa <0.1 and not(.='and')and
not(@synt='PRP') and not(@synt='PRO:REL')and not(@synt='DET:POS')and
not(@synt='PRO:PER')and not(@synt='DET:ART')and not(@synt='INT') and
not(@synt='NAM')and not(@synt='KON') ">

```

```

        <xsl:call-template name="boucle">

```

```

        </xsl:call-template>

```

```

    </xsl:if>

```

```

</xsl:for-each>

```

```

</xsl:if>

```

```

</xsl:for-each>

```

```

</table>

```

```

</xsl:template>

```

```

</xsl:stylesheet>

```

Annexe 6 Feuille de style permettant l'extraction des têtes de métaphores et de leur énoncé métaphorique correspondant :

```

<?xml version="1.0" encoding="ISO-8859-1"?>
<xsl:stylesheet xmlns:xsl="http://www.w3.org/1999/XSL/Transform"
    version="1.0">
<xsl:output method="html"/>

<xsl:template match="/">
<table border="1">
<tr>

        <td><b>
        <xsl:text> Time: </xsl:text>
        </b></td>
        <td><b>
        <xsl:text> Token1: </xsl:text>
        </b></td>
        <td><b>
        <xsl:text> synt1: </xsl:text>
        </b></td>
        <td><b>
        <xsl:text> lsa: </xsl:text>
        </b></td>
        <td><b>
        <xsl:text> EM : </xsl:text>
        </b></td>

</tr>

<xsl:for-each select = "//Event">
<xsl:if test = "@desc='LM'">
<xsl:for-each select="//Token">
<xsl:if test = "ancestor::Event/@desc='LMH'">

<tr>

        <td><b>
                                <xsl:value-of select="ancestor::Turn/@startTime" />
        </b></td>
        <td>
        <b>
                                <xsl:value-of select="." /><xsl:text> </xsl:text>
        </b>

```

```

        </td>
        <td><b>
                <xsl:value-of select="@synt" />
        </b></td>
        <td><b>
<xsl:value-of select="@lsa" />
        </b></td>

        <td>
                <xsl:for-each select="ancestor::Event//Token">
                        <xsl:choose>
<xsl:when test="ancestor::Event/@desc='LMH'">
                                <b>
                                        <xsl:value-of select="." /><xsl:text> </xsl:text>
                                </b>
                        </xsl:when>
                        <xsl:otherwise>
                                <xsl:value-of select="." />
                                <xsl:text> </xsl:text>
                        </xsl:otherwise>
                        </xsl:choose>
</xsl:for-each>

        </td>

</tr>
</xsl:if>
</xsl:for-each>
</xsl:if>
</xsl:for-each>

</table>

```

```
</xsl:template>
```

```
</xsl:stylesheet>
```

4-2 Feuille de style d'extraction des structures informationnelles [SN1 + être / to be + SN2].

```
<?xml version="1.0" encoding="ISO-8859-1"?>
```

```
<xsl:stylesheet xmlns:xsl="http://www.w3.org/1999/XSL/Transform"
version="1.0">
```

```
<xsl:output method="html"/>
```

```
<xsl:template name="boucle">
```

```
<xsl:param name="debut" select="0" />
```

```
<xsl:param name="fin" select="6" />
```

```

<xsl:if test="following::Token[$debut]/@lsa &lt; 0.15 and not(following::Token[$debut]='and') and not(following::Token[$debut]='avec')
and not(@synt='PRP') and not(following::Token[$debut]/@synt='PRO:REL')and not(following::Token[$debut]/@synt='DET:POS')and
not(following::Token[$debut]/@synt='PP')and not(following::Token[$debut]/@synt='WRB')and not(following::Token[$debut]/@synt='RB')
and not(following::Token[$debut]/@synt='NAM')and not(following::Token[$debut]/@synt='JJ')and
not(following::Token[$debut]/@synt='VV')and not(following::Token[$debut]/@synt='UH')and
not(following::Token[$debut]/@synt='IN')and not(following::Token[$debut]/@synt='CC')and not(following::Token[$debut]/@synt='WP')">

```

```

<xsl:if test=" (preceding::Token/@lsa &gt; 0.3) or (preceding::Token[1]/@lsa &gt; 0.3) or (preceding::Token[2]/@lsa &gt; 0.3) or
(preceding::Token[3]/@lsa &gt; 0.3) or (preceding::Token[4]/@lsa &gt; 0.3) ">

```

```

<tr>
<td><b>
<xsl:value-of select="following::Token[$debut]" />
</b></td>

```

```

<td><b>
<xsl:value-of select="following::Token[$debut]/@lsa" />
</b></td>
<td>
<xsl:value-of select="preceding::Token[8]" /><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of
select="preceding::Token[7]" /><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of select="preceding::Token[6]" /><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of
select="preceding::Token[5]" /><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of select="preceding::Token[4]" /><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of
select="preceding::Token[3]" /><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of select="preceding::Token[2]" /><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of
select="preceding::Token[1]" /><xsl:text> </xsl:text><b><xsl:value-of select="." /></b><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of
select="following::Token[1]" /><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of select="following::Token[2]" /> <xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of

```

```

select="following::Token[3]"/><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of select="following::Token[4]"/><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of
select="following::Token[5]"/><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of select="following::Token[6]"/><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of
select="following::Token[7]"/><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of select="following::Token[8]"/><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of
select="following::Token[9]"/><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of select="following::Token[10]"/><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of
select="following::Token[11]"/><xsl:text> </xsl:text><xsl:value-of select="following::Token[12]"/>
      </td>
    </tr>
  </xsl:if>
</xsl:if>

  <xsl:if test="$debut &lt; $fin">
    <xsl:call-template name="boucle">
      <xsl:with-param name="debut" select="($debut)+1" />
      <xsl:with-param name="fin" select="$fin" />
    </xsl:call-template>
  </xsl:if>

</xsl:template>
  <xsl:template match="/">
<table border="1">
<tr>

      <td><b>
        <xsl:text> Token1: </xsl:text>
      </b></td>
      <td><b>
        <xsl:text> lsa: </xsl:text>
      </b></td>
      <td><b>
        <xsl:text> sentence: </xsl:text>
      </b></td>
    </tr>

    <xsl:for-each select="//Turn">
      <xsl:if test="not (@speaker='spk1')">

        <xsl:for-each select="descendant::Token">
          <xsl:if test="@lem='be'">

            <xsl:call-template name="boucle">

            </xsl:call-template>

          </xsl:if>
        </xsl:for-each>

      </xsl:if>
    </xsl:for-each>

  </xsl:if>
</xsl:for-each>

</table>

</xsl:template>
</xsl:stylesheet>

```

TITRE en français : Une redéfinition de la métaphoricité à l'oral: Mise en place d'outils d'analyse par une approche de corpus contrastive.

RESUME en français : A partir d'un ensemble d'interviews menées en anglais et en français auprès de membres de la communauté musicale et portant sur la musique, on se propose d'affiner des outils de détection de métaphores et d'analyse de la métaphoricité. Le corpus obtenu à partir des scripts est formaté en XML, ce qui permet l'adjonction de balises morphosyntaxiques et sémantiques. Celles-ci sont utilisées conjointement aux données prosodiques et mènent à l'établissement de patrons accentuels qui vont pouvoir compléter les indices purement discursifs et sémantiques utilisés jusqu'alors dans ce type de recherches.

L'ensemble des paramètres de la matrice métaphorique est ensuite mis en pratique pour explorer les mappings conceptuels en jeu dans les métaphores sur la musique. Les structures sémantiques sous-jacentes présentes dans les deux langues ne sont pas réalisées en surface à l'aide du même « emballage » morphosyntaxique étant données les contraintes différentes mais sont traduisibles « littéralement » d'une langue à une autre pour les métaphores vives, ce qui n'est pas le cas lorsque celles-ci sont lexicalisées.

Ce type de repérage d'éléments hyper-codants du discours semble être utilisable à partir d'énormes corpus oraux bientôt disponibles en ligne dans le but d'établir des cartographies conceptuelles qui seraient utiles à la traduction mais pourrait aussi être un observatoire de fonctionnement de ces mutations linguistique initiées à l'oral.

MOTS-CLES : Métaphoricité, information, prosodie, génotype, phénotype, éléments hypercodant.

TITRE en anglais : Metaphoricity redefined : Establishing assessment tools in an oral corpus-based contrastive approach.

RESUME en anglais

A corpus of interviews carried out both in English and in French on the topic of music was collected, XML-formatted and tagged morphosyntactically and semantically (semantic distance worked out thanks to LSA). The goal is to devise and train tools not only for spotting metaphors but assessing metaphor liveliness.

Thanks to a parallel use of semantic structure and the prosodic data, live metaphor templates are established, and then used to assess contrastively the liveliness of metaphor production in the different conceptual mappings tapped in the particular area of interest. However close the deep underlying semantic structures may be in both languages, there are slight differences in the surface realizations due to idiosyncratic structural constraints. Metaphor liveliness seems to be nevertheless correlated with literal translatability, whereas lexicalised metaphors are usually not translatable literally.

This screening for hypercoding elements of discourse is potentially usable in huge oral corpora now conceivable with internet, not only with a view to providing tools for automatic translation, but also as an observation platform of language evolution at a time when things appear and disappear fast.

MOTS-CLES : Metaphoricity (metaphoreme), information, prosody, genotype, phenotype, hypercoding strands of discourse

DISCIPLINE - SPECIALITE DOCTORALE :
Sciences du langage

INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. OU DU LABORATOIRE :
C.O.R.A.L

